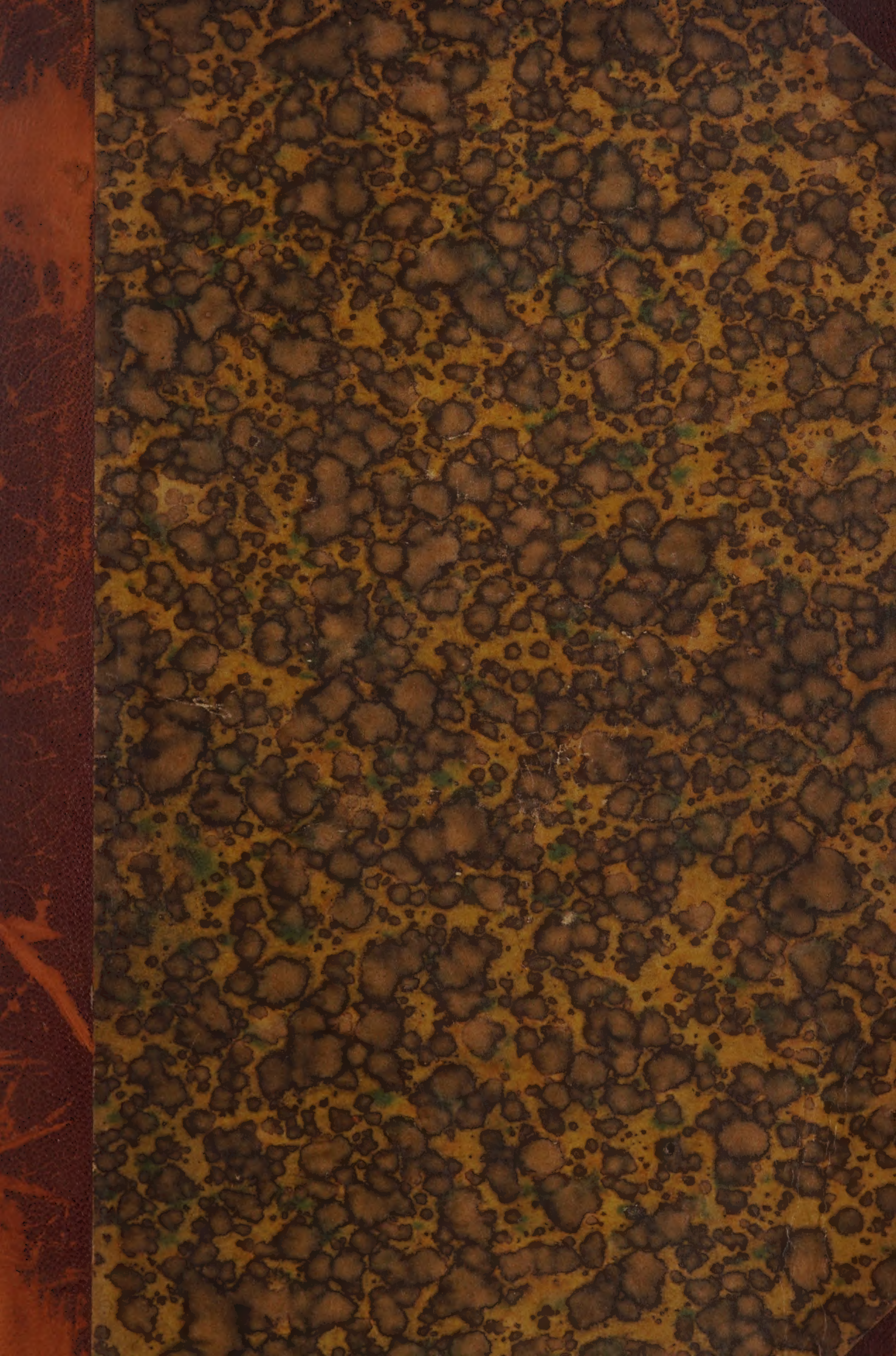
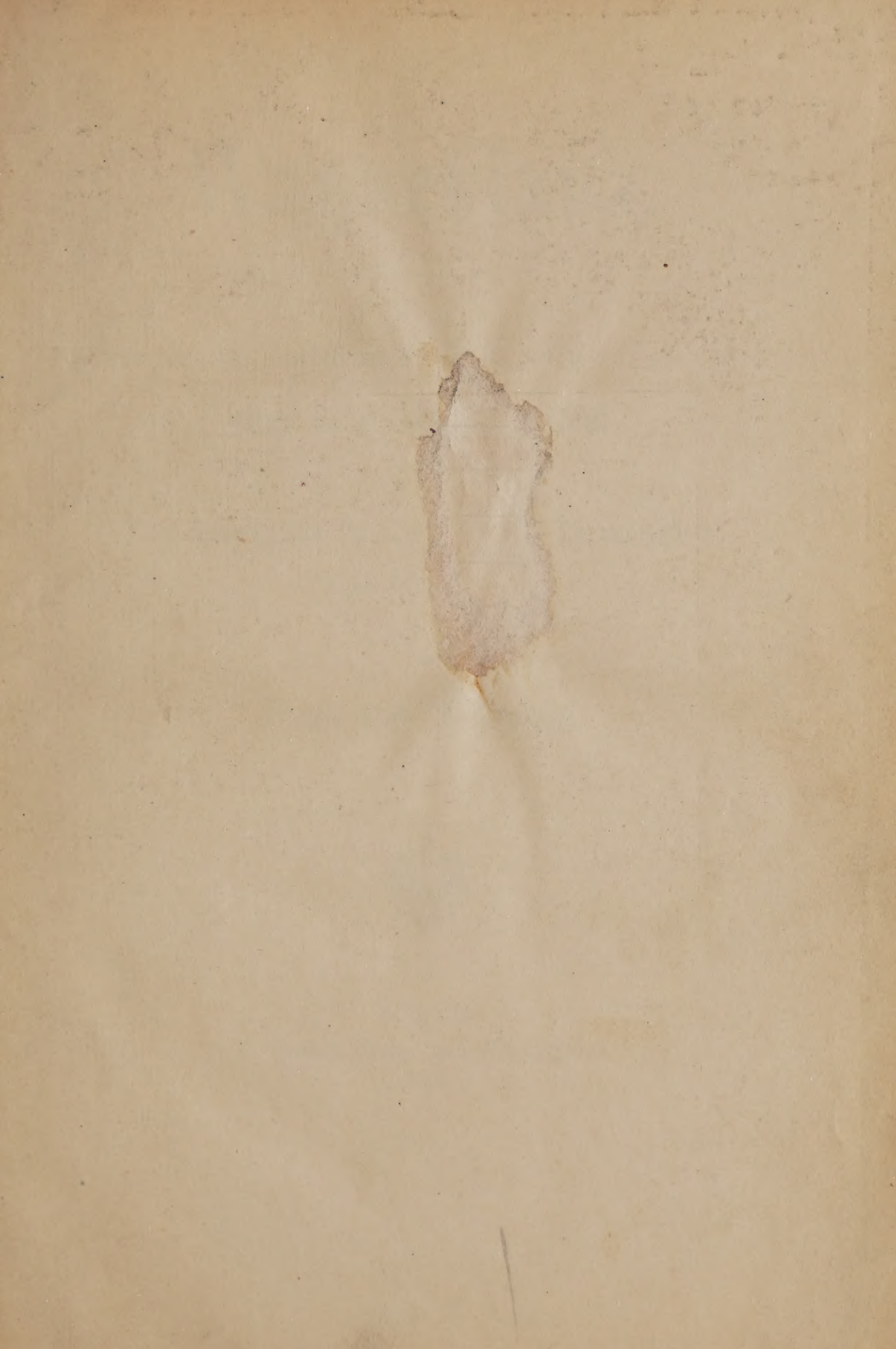



Accessions
(1398)
Shelf No.
4053.13
FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D.1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY
Received. Nov. 21, 1889.





Wagneriana.

Gesammelte Aufsätze über R. Wagner's Werke

vom Ring bis zum Gral.

Eine Gedenkgabe für alte und neue Festspielgäste

zum Jahre 1888.

Von

Hans von Wolzogen.



Leipzig.

F. Freund, Buch- und Kunstverlag.

1888.

Vorwort.

Von den Wagnerianern, welche vor etwa 20 Jahren zu schriftstellern begannen, ist ihrer Zeit so mancher Strauss schon ausgefochten, so manche Irrung widerlegt, so manche Erklärung geliefert worden, welche jetzt im Kreise jüngerer Freunde und Gegner wieder wie ganz etwas Neues auftauchen und unnöthiges Mühen und Lärmen verursachen. Was in verschiedenen Zeitschriften einst gearbeitet worden ist, ward vergessen und leicht vertuscht unter dem Geräusche der immer allgemeineren Theilnahme an der alten „Wagner-Frage“. Vergebens hatte ich gehofft, wir dürften über einiges oft Besprochene nun schweigen, um Anderes, Wichtigeres für die Zukunft vorzubereiten. Doch nach Aussen blickend sehe ich wohl: es kann nicht schaden, wenn dort wir „Alten“ selbst einmal wieder zu Worte kommen, und zwar eben mit solchen Arbeiten, welche für die damals neuen „Wagnerianer“ gewisse Fragen behandelten, zu deren Besprechung inzwischen auch die sogenannte „allgemeine Theilnahme“ schon vorgerückt erscheint. Vor 20 Jahren war ich selber nur erst solch ein junger Mensch, welcher mit etwas Wohlgefallen an der Musik des „Lohengrin“ übrigens ganz verfallen war in den damals noch herrschenden Ton frivoler Spötterei über das, was man nicht kannte. Zwischen eine ursprüngliche künstlerische und religiöse Anlage war unter dem Einflusse der „Modernität“ in der Schule etwas Feindseliges gekommen, das sich nun des ironischen Elementes in meinem Geiste bemächtigte, um es gegen eine Erscheinung zu verwenden, welche bereits das Gemüth — musikalisch — etwas unmodern zu beeinflussen drohte. Im Jahre 1869 ward mir das erste Glück zu Theil, dass der innere Ernst meiner Natur wieder hergestellt werden konnte durch

eine gründliche Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauer's. Erst auf Grund dieser philosophischen Erfahrung kam dann in den folgenden Jahren auch der künstlerische Trieb zu gesunderer Blüthe und wandte sich der aufgehenden Sonne in den späteren Werken Wagner's zu. Jener skandalöse Kampf um die „Meistersinger“ im Berliner Opernhause im Frühjahr 1870 machte mich darauf aufmerksam, dass es hier einer deutschen Sache gelte, und ich wusste nun, wo ich zu stehen habe. Um die nächste Jahreswende begann ich meiner jungen Gesinnung auch litterarischen Ausdruck zu geben in dem „Musikalischen Wochenblatte“ von E. W. Fritzsch. Nun erst ward der „Wagnerianer als Schriftsteller“ mit „Wagner als Schriftsteller“ bekannt; in seinem „Beethoven“ (1871) fand ich zu meiner Freude meinen philosophischen Lehrmeister Schopenhauer wieder. Aber erst die Klavierauszüge des „Rheingold“ und — vor Allem — des „Siegfried“ lösten mich aus den letzten Zweifeln und oft wunderlichen Regungen des überwundenen Mephistopheles, welcher dem deutschen Jüngling, wenn er eben einmal wieder frei und innig empfinden will, so gerne und gaistig zuraunt, dass er seiner intellektuellen Ehre doch ein „selbständiges“ d. h. aber nur „widerständiges“, eigensinniges Urtheil über das wahrhaft Grosse, Deutsche und Göttliche schuldig sei. Ja, auch aus meiner kritischen Jugendnoth auf religiösem Gebiete befreite mich erst völlig der „Ring des Nibelungen“. An ihm bin ich in den siebenziger Jahren wieder zum Christen geworden, und in freudiger Erregung bekannte ich mich nach den Bayreuther Festspielen 1876 zu meinem neuen „alten Glauben“ in dem Aufsatze über „Nibelungendrama und Christenthum“. Er ward in dem Frühlingsmonde 1877 geschrieben, in welchem auch, mir unbewusst, der aus der Ferne verehrte Dichter des „Nibelungenringes“ seinen „Parsifal“ auszuführen unternahm. Der brachte mir dann die herrlichste Bestätigung all meiner Ahnungen und Meinungen. Als mein Aufsatz im Winter gedruckt ward, hatte ich den „Parsifal“ in der denkwürdigen Vorlesung des Meisters bei der September-Versammlung der Begründer des Patronatvereins zum ersten Male kennen gelernt und war selber nach der Stätte berufen worden, wo er nun auch musikalisch lebendig werden sollte. Ich ward damals mit der schweren Aufgabe betraut, des Meisters neue Zeitschrift „Bayreuther Blätter“ — da der Altgetreue, Richard

Pohl, uns seine erwünschte Hilfe nicht leihen konnte — allein in's litterarische Leben zu leiten. Seit 1878 also bin ich ganz ein „Bayreuther" geworden, und was ich als Solcher an „Kleinen Schriften" geliefert, das steht in den 10 Jahrgängen der „Bayreuther Blätter". „Unsere Zeit und unsere Kunst" (1880), „Die Religion des Mitleidens" (1883), „Die Idealisirung des Theaters" (1885) haben sich daneben zu eigenen Büchern ausgewachsen, und mit „R. Wagner's Heldengestalten" (1886) bin ich zu guter Letzt wieder einmal zurückgekehrt zu dem Kreise der inzwischen nachgesprossten Generation, welche noch etwas „lernen" will, und der ich nun auch die verwandten Aufsätze meines ersten Jahrzehntes mit wenigen späteren Zuthaten in diesem Bändchen darzureichen gedenke. Den „Bayreuther Blättern" habe ich nur Auszüge aus einer einzigen Abhandlung des Jahres 1887 „Zur Kritik des Parsifal" entnommen. Die „Blätter" bilden eben ein eigenes litterarisches Denkmal des Wagnerthums, das von weit grösserer Bedeutung und Dauer sein wird als alle einzelnen Zeitungen, Zeitungsblätter und deren Sammlungen in broschirter Form auf dem gegenwärtigen deutschen Journal- und Bücher-Markte; man möge sie also selber lesen! Jenen Aufsatz aber nahm ich deshalb in meine Sammlung hinüber, weil er erstens mir den „Parsifal" mehr als nur beiläufig darin zu vertreten hatte, zweitens auch in solchen weiterem Kreise, wo das tolerante Interesse für Richard Wagner sich noch immer mit dem für — Paulus Cassel verträgt, einige theilnahmsvolle Leser finden dürfte, und drittens ich selbst mich seit lange schon verpflichtet fühlte, einen Irrthum zu berichtigen, der mir bei meiner Berichtigung der Irrthümer meines nicht berichtigenden Adressaten mit untergelaufen war. Zwar, die Stellung des genannten — bekannten Berliner „Anti-Hamanisten" zum „Parsifal" wird dadurch keineswegs eine glücklichere, aber ich hoffe die meinige zu verbessern, indem ich offen bekenne, dass ich in einer, der „Blätter" nicht würdigen, momentan leider begreiflichen, Journalisten-Stimmung den Titurel mit dem Amfortes verwechselt hatte. Uebrigens ist von dem ganzen Aufsatze der grösste Theil des Anfangs (über die arische Herkunft des Heilands) und der ganze Schluss (über litterarische Parallelen) fortgeblieben. Wer überhaupt so brav ist, in den „Blättern" nachzulesen, dem war es wohl zu gönnen, dass er dort noch etwas Neues finde! Auch alle übrigen Auf-

sätze habe ich zum Zwecke dieser Veröffentlichung noch einmal gründlich durchkorrigirt, wobei fast kaum Etwas von Belang hinzuzufügen, manches, weniger Wesentliche zu ändern, wohl aber vieles breite Detail als nicht mehr zeitgemäss zu streichen war; wie denn auch einige Artikel über dasselbe Thema in Einen zusammengezogen worden sind. (Zaubertränke, Welterbe.) Möchte diese Sammlung nun dazu beitragen, die Aufmerksamkeit meiner Leser, nicht etwa nur auf meine eigenen, oben genannten Werke, auf die „Bayreuther Blätter" und auf den ersten Theil meiner „Kleinen Schriften" zurück zu lenken, sondern auch auf die Arbeiten meiner Mitkämpfer in dem grossen Kulturkampfe um das deutsche Ideal. Vielleicht sagt sie manchem uns Fernerstehenden, dem sie zu Gesicht kommt, wenigstens das Eine: dass der „Wagnerianer als Schriftsteller" so arg und ekelhaft nicht ist, wie man ihn verlästert hat, wohl auch nicht so unverständig, und gewiss nicht so unanständig — trotzdem man von anderer Seite ihm dazu Verlockungen genug bereitet hat! Damit auch diess nicht übersehen und vergessen werde, habe ich mich noch einmal überwunden, so widerlich es mir war, einige längst abgefertigte Proben solcher „Verlockungen" in Person schriftstellerischer Gegner aus meinen Aufsätzen nicht ganz zu entfernen. Mit Wonne und Wehmuth aber wende ich mich davon ab, und dem so ganz Anderen zu, das auf unserer Seite unter dem Segen des Meisters selbst erblühen durfte; und dieses nun fasse ich in einen weiteren Begriff zusammen: in den der deutschen Jugend. Sie wächst uns heran, eine bessere, glaube ich, als wir es einst waren, vielverheissend, wo sie es ernst nimmt; denn schon steht sie auf dem Boden einer guten Vorarbeit und empfängt die Gesinnung als ein Erbtheil, die wir uns erst vom Mephistopheles erkämpfen mussten. Möge er ihr stäts ferne bleiben, und sie selber fest auf dem deutschen Boden stehen, mit jedem Schritte in das Dunkel der Zukunft, das uns ein gemeinsames Ideal erhellt. — Im Dienste unseres Ideals hoffe ich mit diesem Buche gerade unserer Jugend noch etwas zu nützen; und wenn dies geschieht, so ist sein Zweck erreicht. —

Bayreuth, am 22. Mai 1888.

Hans von Wolzogen.

Inhalt.



Der Wagnerianer als Schriftsteller.

(1881.)

Ein Wort zur Einführung.

Am 3. Februar 1871, also gerade vor zehn Jahren, erschien ich zum ersten Male öffentlich als Schriftsteller für die Kunst Richard Wagner's. In einem kleinen Aufsatze „Zur Kritik der Meistersinger" (Mus. Wochenblatt. II. 6.) versuchte ich damals, ein häufig vernommenes unsinniges Urtheil über jenes für Norddeutschland noch neue Werk zu widerlegen. Wagner sollte mit dieser „Oper" seine eigene „Theorie" verurtheilt haben: weil Ritter Walther die Meistersinger nicht mit dem Canto declamato, sondern mit der geschlossenen Liedform besiege! Es musste mich wunderlich berühren, dass ich jetzt, nach zehn Jahren, ganz denselben Unsinn durch Herrn Max Kalbeck, einen eigens zur Verstärkung der Wagnerfeindlich-undeutschen „Kritik" nach Wien berufenen Breslauer Musikrecensenten, in der neu gegründeten „Wiener Allgemeinen Zeitung" kürzlich wieder mit unerschütterlichem Selbstbewusstsein aufgetischt zu finden hatte. Diesmal übernahm der Redacteur der „Zeitschrift für die musikalische Welt", Herr Eduard Moucka, die Widerlegung in etwas derberer Weise, was aber nicht verhindern wird, dass sich dasselbe Schauspiel in der sogenannteu Wagner-Litteratur mit ungeschwächten Kräften noch weiterhin wiederhole. Eine Dummheit, einmal ausgesprochen, lebt fort, solange es Dumme gibt, um sie nachzusprechen: und die Dummen werden bekanntlich „niemals alle".

Die Sache hat nun zum guten Glück noch eine andere Seite: damit die Dummen immer wieder zu reden haben, muss etwas recht Kluges und Gutes geschehen, vorhanden und hartnäckig dauernd am Leben sein. Die angestrengteste Dummheit der feindseligen Kritik konnte Wagner's Kunstwerk so wenig ums Leben bringen, dass sie vielmehr sich genöthigt sieht, ihr eigenes Leben an diesem unvergänglichen Werke recht eigentlich zu fristen. Dass hierbei dann immer nur wieder dieselben alten Redensarten von ehrwürdiger Jahrzehntlichkeit zu Tage gefördert werden, niemals aber etwas Neues entdeckt wird, welches nun etwa wirklich einmal „erschütternd" wirkte — darüber braucht man sich bei der Eigenart der Dummheit einerseits und des Kunstwerkes andererseits nicht besonders zu verwundern.

Dagegen möchte einige Verwunderung über uns ebenso rastlose „Widerleger" wohl am Platze sein, da wir uns doch sagen müssten: gegen die Dummheit hilft das Widerlegen Nichts, und das Kunstwerk bedarf seiner nicht. Wozu dient diese ganze unaufhörliche „Wagner-Schriftstellerei?" Ist dieses elende Klopffechten mit jeder albernen Spottgeburt unserer Morgen- und Abendblatt-Litteratur, die morgen schon vergessen und übermorgen wieder da ist, — ist Dieses eines Menschen würdig, den der Geist Wagner'scher Kunst ergriffen und zu sich gezogen hat? Wenn unsere Gegner allzufrüh das sonst so klug angewandte System des „Todtschweigens" in ihrer urwüchsigen Dummheit Wagner gegenüber aufgegeben haben, sollten nicht Wir es uns zu Nutze machen und mit stummer Verachtung gegen sie selber anwenden, umsomehr, als das Kunstwerk fortdauernd so lebendig spricht zu Allen, die es hören wollen?

Ja — darin liegt es: wenn nur Alle es hören wollten — hören könnten! — und wenn nur das Kunstwerk überall wirklich lebendig zu ihnen spräche! Das ideale Kunstwerk erscheint auf den Opernbühnen, und selbst auf den sorgsamer geleiteten, in allen Abstufungen der Stillosigkeit, von der gänzlich verwüstenden Brutalität der Missachtung und des Unverständnisses bis hinauf zum kunstsinnig plattirten à peu près einer wohlmeinenden und nothgedrungenen Beschränktheit. Leugnen wir nicht, dass es hier und da viel Eifer angeregt hat, ihm zu genügen, und dass Mancherlei geschehen ist, was zuvor undenkbar schien; aber im Wesent-

lichen blieb doch Alles beim Alten, und „in der Oper" konnte unsere erhabene Kunst mit ihrer feierlichen Deutung des Weltgeheimnisses eben nichts Anderes sein, als eine schwierig zu behandelnde, aber ehrenhalber eingeladene Fremde.

Nur wer dieses tief zu empfinden vermag, bildet aber auch zu solcher Kunst das rechte Publicum. Das „Opernpublikum" schlechthin ist dieses nicht. Wer heute in eines unserer theuer und schön gebauten Opernhäuser geht, der bringt weder jene ungestörte, im reinen Empfangen selbst productive Naivetät des eigentlichen Volksgenusses mit hinein, welche das Grosse unmittelbar als das Grosse an sich erfährt, noch auch jenes edele Surrogat dafür, die feinsinnige künstlerische Geistes- und Seelenbildung, welche das Schöne vollkommen als das Schöne empfindet und erkennt. Was unser Publikum dagegen mit in die Theater trägt, ist kaum auszusagen und wahrlich besser zu verschweigen; aber alle Noth des Tages und aller Wahn der Zeit sind darin enthalten, und den freien Athem im Reiche des Schönen und Erhabenen haben diese armen, belasteten und verhasteten Bürger des modernen Staates längst verlernt und verloren!

Wenn dieses anders stünde, wenn die Gesammtheit ein lebendiges Gefühl und Bedürfen besässe für grosse und ernste Kunst: dann sässe sie jetzt nicht in Opernhäusern und verlangte noch heute, inmitten der immer weiter um sich greifenden „Popularität" des „musikalischen Dramas" — wie sie so schön zu sagen pflegt: „in erster Linie" — nach dem Ohrenkitzel süss schmelzenden Stimmklanges und gleichmässig reizend bewegter Tanzmelodik. Und selbst dieser Rest scheinbarer Naivetät ist doch nur angelernte Undeutschheit! Der deutsche Stil liegt vorgebildet in deutscher Sprache, in deutschem Glauben, in deutscher That. Dieser Stil ist Wahrhaftigkeit, accentvoll kräftig, das Spiel mit dem Scheine verachtend, aus dem Innern stark empfindender Seele bis zur Derbheit gradezu schreitend, gross, stolz und frei, und immer wahrhaftig! Dass wir ein leidendes, ungläubiges und schlechtsprechendes Volk geworden sind, das ist der Fluch unserer Geschichte, welcher uns, die furchtlosen Bekenner der tragisch-wahrhaftigen Wotan-Religion, schon so frühe gegen die formgewandte Uebermacht römischer Welteroberung zur undeutschen Lüge und Verstellung zwang. Unser Siegfried ward zum Arminius, und was aus dem Arminius im Verlaufe

der Geschichte geworden, wissen wir auch: sein Riesenbild aber steht einsam wunderlich im Lande Lippe-Detmold, und im Berliner Opernhause singt ihn heute Niemann mit vielem Beifall zwischen Tannhäuser und Lohengrin.

Das deutsche Volk hat ein gar ungemüthliches Verhältniss mit seiner Kunst. In vielen geschichtlichen Nöthen hat es sich damit begnügt, die grössten Künstler der neuen Zeit in die Welt zu setzen und sich selbst zu überlassen; aber es ist niemals dazu gelangt, sich seinen eigenen künstlerischen Stil zu schaffen; selbst die Architekten zanken sich darum, ob der französisch-gotische oder der romanische Dom den eigentlich deutschen Stil repräsentire. Wer will von diesem Volke, wenn es nun als modernes Opernpublikum sich in seine Theater setzt, das Verständniss des grossen, deutschen Stiles verlangen, den nach und nach seine verlassenen Meister-Kinder aus einsamer Versenkung in das eigene deutsche Gemüth gefunden und gewonnen haben?! Und da das Volksbedürfniss eine Form und Art der Kunstausführung im Geiste und Stile jener Meister nicht hervorrief, sondern das Publicum immer nur eben Dasjenige an jedem Meister „zu verstehen“ meinte, was es schon von dem Vorgänger kannte, wenn auch vielleicht gerade das Andere, Unbekannte, es unbewusst am meisten fesseln mochte — wer konnte in solchem verschrobenen Missverhältnisse, bei solcher sich selber gegenseitig betrügenden Fremdartigkeit der Beziehung zwischen Volk und Kunst belehrend und anleitend zu wirken versuchen, als — der „Schriftsteller“? Weil das Natürliche und Wahre bei uns eines Dolmetschen braucht, um auch zum Begriffenen und Empfundenen zu werden, so brauchen wir den „Schriftsteller“. Das merkwürdigste Schlinggewächs an dem Tempel einer Volkskultur!

In jedem Augenblicke verzagend vor der ihn einzig nothwendig machenden Aufgabe: einem Volke seine Kunst mit der Feder näher zu führen — und sich nach Nichts mehr sehnend, als nach der Ablösung von dem traurigen Amte durch die lebendige Wirkung des gemeinsam gewollten und gewussten Kunstwerkes selbst: so fühlt der Wagnerianer als Schriftsteller sich nur glücklich in dem Bewusstsein, dass er als Wagnerianer, unter Wagnerianern nicht „Schriftsteller“ ist. Denn hier ist wahrhafte Kunst, und mehr als Kunst, eine ideale Kultur ist ihm gegeben, und er lebt in ihr schon

inmitten einer noch fremden Welt, hoffnungsreich bei aller Entsagung und wiederum entsagend bei allem Gelingen, sich selber gegenüber nur der Einen Aufgabe froh: mehr und mehr zum Menschen zu werden für eine solche künstlerisch verklärte Kultur; und einzig nach aussen hin, wehrend und winkend, mit dem Werkzeuge der Noth, der schwachen Feder, gerüstet: weil jenes seltsame Deutschland da draussen des Dolmetschen braucht, um sich selbst zu verstehen.

Bei der unnatürlichen Missgestaltung unserer hundertfältig zerblätterten Kulturblüthe ist das moderne Schriftstellerthum zu einer eigenen, zwischenhändlerischen „Weltmacht" aufgewachsen, welche überall zu Hause und daher im Grunde heimathlos ist. Während in dem lärmenden Getriebe unserer furchtbar ernsthaften Maschinenwelt der Arbeit das schaffende Leben des Volkes sich auflöst in die trübseligen Atome einförmigster Arbeitstheilung: so ergreift hier auf dem öffentlichen Tummelplatze des Geistes eine spielende Vielseitigkeit die Herrschaft, welche endlich einen Jeden zu berechtigen scheint, über Alles zu „schreiben". Die leichtbefiederten Vertreter der bedeutendsten Kulturinteressen verlieren hierüber selbst alles lebendig-persönliche Interesse für die von ihnen behandelten Kulturmomente, und diese interesselose „Objektivität" erstickt jede enthusiastische Regung productiver Natur, aus welcher dem schablonenmässigen Dahinflüchten unseres Lebens neubeseelende Bedeutung zuströmen könnte. Ein solches Ereigniss trat aber, weitab von der papiernen Kultur des Zeitalters, mit Wagner's Kunst in unsere Welt. Die „Wagnerianer", welche in der Folge selbst zur Feder griffen, hatten eine wahre Heimath und waren in dem glückseligen Bewusstsein dieses Besitzes von einem solchen Enthusiasmus erfüllt, dass sie einem an den Schreibestil der interesselosen Objectivität gewöhnten „Lesepublicum" recht ungebührlich und thöricht erschienen. Was trieb denn sie zu solcher Veräusserung ihres innersten Eigens? Ist es bei unseren rastlosen Allerwelts-Schriftstellern gar oft die leidige persönliche Lebensnoth, welche diesen die Feder in die Hand drückt, so lässt sich der Trieb in dem schriftstellernden Wagnerianer gleichfalls als eine „Lebensnoth" bezeichnen, aber im idealen Sinne: als die von ihm tief mitempfundene Sehnsucht der Kunst in das Leben. Denn dort, wo Kunst und Leben getrennt existiren, „lebt" sie noch nicht um des-

wegen, weil sie „vorhanden" ist; und ihre Anhänger werden, durch das Ideal begeistert und aus dem Leben ihrer unkünstlerischen Zeit hinausgerissen, nicht eher wahre Menschen eines neuen Lebens werden können, bis nicht die Kunst selber ihr volles Leben gewonnen hat.

Dazu ist nun Zweierlei nöthig: das Volk und der Stil — das Publikum und die Ausführung, die künstlerische Institution. Die sollen wir uns nun aus unseren Opernhäusern hervorholen?! Wir müssten verzweifeln, unsere Federn bei Seite legen und unsere Kunst für machtlos und trügerisch erklären, wenn wir bekennen müssten, dass ihr aus dem vorhandenen Leben des Publikums und dessen, was sich als Kunst ihm darbietet, noch gar kein Anzeichen für die Wirkung ihrer eigenen Kraft entgegentrete. Dem ist nicht so. Wir ernstlich nach dem Leben Verlangenden dürfen unseren Blick nicht seinen leisen Regungen verschliessen, welche inmitten des fremdartigsten Kulturspiels sich bereits verspüren lassen. Ja, diese leisen Regungen werden mitunter sogar recht laut, und wenn man heutzutage nach Enthusiasmus sucht, der von dem Zwischenhandel der Schriftstellerei weder erstickt, noch auch geweckt worden ist, so muss man in eine „Wagner-Oper" gehen. Solche lebhaften Momente, welche den „Schriftsteller" überflüssig zu machen scheinen, lassen den Wagnerianer zum Schriftsteller werden. Er sieht Ergriffenheit, aber diese sich selber noch unklar, verwickelt in das ganze Wirrsal von Unverständniss, welches wiederum eine stillose Verworrenheit in der Ausführung des ergreifenden Kunstwerks nährt, — da drängt es ihn, diesem mit dem Tode ringenden Theilchen „Leben" die helfende Hand zu reichen und ihm zu deuten, wodurch es also ergriffen und wodurch es beirrt und geschreckt wird, damit es immer freier zu empfinden vermöge und sich kräftig entfalte zu selbständig begehrender Liebe für das Schöne und Grosse.

Dabei aber treten dem Besorgten alsbald auch zwei böse Schwierigkeiten entgegen; und diese treiben ihn immer tiefer in die Schriftstellerei. Er sieht eine Hauptursache des unvollkommenen Eindruckes der Kunst auf das Publikum in dem Geiste und der Form ihrer Darbietung. Soll er nun rücksichtslos in Angriffen — welche vernichtend sein müssten, wollten sie wahrhaft sein — gegen jene Institutionen sich ergehen, welche doch in ihrer Unvollkommenheit allein erst

noch die Möglichkeit gewähren, dass ein grösserer Theil des Volkes in seiner Vergnügungslust von den höheren Ahnungen erhabener Kunst ergriffen werden könne? Indem gerade der Ernstere davor eine Scheu empfindet, sollte er nun wohl vor Allem, von der Realität abstrahirend, über den Stil der Kunstwerke als solchen eindringende Belehrungen zu verbreiten suchen. Warum ist dies so ausserordentlich wenig von Seiten der Wagnerianer geschehen, welche doch hoffen dürften gerade darin noch am ehesten, als „objektive“ Vertreter eines „Specialfaches“, sich den Glauben unserer wissenschaftlich gezüchteten Bildungswelt gewinnen zu können?

Da tritt die zweite Schwierigkeit auf: das eben noch vom unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerks ergriffene Publikum verfällt draussen sofort der lauernden Camorra der feindlichen „Schriftstellerei“, welche ihm mit allen Mitteln der List und Lüge vor dem eigenen Ergriffensein bange macht und das Kunstwerk mitsammt dem Künstler unaufhörlich verunglimpft und verdächtigt. Gegen dieses niemals erschöpfte Plänklerwesen von Bosheit und Dummheit gilt es nun denen, welche der ewigen Unruhe unserer Zeit gegenüber den Frieden der Kunst sich schon gewonnen wähnten, in rastloser Wachsamkeit thätig zu sein, um das junge Leben vor dem Untergange in der Schlechtigkeit nach Kräften zu bewahren. Damit ist aber ein gefährlicher Weg beschritten. Wir stehen auf feindlichem Grunde, und während unsere ganze Kraft in dem Enthusiasmus besteht, den wir dem Grossen verdanken, müssen wir uns mit dem Ewig-Kleinen messen und uns selber Fähigkeiten anheucheln, die man in unserer Heimath nicht lernt. Es ist Gefahr, dass wir das hohe Ziel all unseres Bemühens aus dem Auge verlieren und im kleinlichen Guerillakampfe mit der unsterblichen Gemeinheit und Rohheit uns aufreiben. Wir müssen also hierin Maass zu halten wissen. Nicht mit den Gegnern, sondern mit denen, die wir zu Freunden haben wollen, müssen wir reden, und dieses so würdig, wie es der Kunst geziemt, welche uns zu ihren Jüngern geweiht hat. So kann man doch des Einen froh sein: man erhält in öder Zeit, während noch die Kunst von ihrem wahren Leben getrennt bleiben muss, die Sache selbst lebendig und unterstützt damit indirekt die Wirkung der in den Opernhäusern nach alter Weise fortgetriebenen Kunstdarbietungen, indem man die

Lücken des künstlerischen Eindruckes mit den Reizungen des geistigen Interesses zu füllen versucht. Das ist sicherlich ein armseliges und trauriges Surrogat für die lebendige Kunst; aber an dieser trockenen Zwischenkost der künstlerischen Fastenzeit stärken sich doch untereinander die in den Opernhäusern nach und nach gewonnenen Freunde, und indem sie sich ihrer Zusammengehörigkeit durch solchen litterarischen Verkehr, selbst wenn er ihnen nichts Neues mehr sagt, doch immer intimer bewusst werden, wächst in der so herangebildeten kleinen Gemeinde die Sehnsucht nach dem Leben auch immer stärker an, und der Ruf nach dem schliesslich einzig bestimmend Wirksamen und truglos Ueberzeugenden, nach dem fortdauernden Beispiel der lebendigen Kunst, wird laut und lauter und schafft sich eine neue Art von „Schriftstellerei“: die Propaganda der Schul-Idee — das jüngste Stadium der „Wagner-Litteratur“.

Die Schul-Idee war nichts weniger als ein Schriftsteller-Gedanke: vielmehr bildete sie einen integrirenden Theil der grossen Festspiel-Idee, deren Möglichkeit in der Realität von 1876 zu Bayreuth erwiesen worden war; und sie trat alsbald nach jenem Festspiele hervor, um dasjenige, was dort in seiner Einzigkeit mehr als ein Wunder angestaunt, denn als eine Wirklichkeit begriffen worden war, nun erst in Wahrheit zu realisiren: die in unserer Opernhaus-Kultur unerreichbaren lebendigen Beispiele des grossen deutschen Kunststils. Der Schritt zum Leben hin, der damit gethan ward, war bedeutend. Zugleich mit der formellen Darstellung der Schul-Idee durch den Meister selbst entstand damals der Bayreuther Patronatverein, und es wurden die „Bayreuther Blätter“ begründet. Was hiess dies? Die Wagnerianer fanden ihre ideale Heimath nun unter der Form einer zeitlichen Entwickelung verwirklicht; und der Wagnerianer als „Schriftsteller“ hatte ein Organ gewonnen, mit welchem er, enthoben dem unwürdigen Kleinkrieg mit der Gemeinheit des Ewig-Anderen, nun wirklich nur noch zu Denen reden konnte, welche in mehr oder minder klar bewusstem Verlangen nach dem Leben der Kunst, das sie von Bayreuth erwarteten, sich für die fortdauernde freundschaftliche Belehrung und Ermuthigung empfänglich erklärt hatten. Hier durfte der schreibende Wagnerianer beinahe schon ganz vergessen, dass er den „Schriftsteller“ spiele; denn er hatte

es nicht mehr mit Schriftstellern zu thun, und wo er vor Allem eine strenge, reinigende Kritik zu üben hatte, da galt sie nicht mehr Diesem und Jenem, der den Opernhaus-Enthusiasmus stören wollte, sondern einer ganzen Kultur, welche das Zustandekommen des neuen Lebens nicht mehr zu stören vermochte, sobald dieses selbst in seiner Nothwendigkeit von der Gemeinschaft, die das Kunstwerk ermöglichen wollte, völlig verstanden und wahrhaft begehrt ward.

Der Verein und die Blätter sollten also in Wagner's Sinne — ein „Volk“ werben und bilden für die Kunst, deren Realisirung sich noch durch fünf Jahre verzögern musste. In dieser Zeit wuchs die anfänglich gar kleine Schaar der vertrauensvoll sich Verbindenden immerhin bis um das Drei- und Vierfache an. Ohne dass noch ein Ton der begeisternden Kunst in ihre Seele klang, ward es doch Manchen, die erst nur um eines neuen, einzelnen Festspieles willen dem Vereine beigetreten waren, als stillen Lesern der oft genug auch missverstandenen Blätter allmählich immer klarer, dass es sich nicht um ein Festspiel, sondern um viele Beispiele, und in diesen Beispielen um lebendige Kunst, und mit dieser Kunst um eine ganze Kultur, und mit dieser Kultur um eine sittliche Wiedergeburt des Menschen handele, der in unserer Zeit nach einem wahren Leben der Kunst verlangt. Was sie verlangten, und was in ihnen darnach verlangte — das eben sollten die „Schriftsteller“ der Blätter ihren neuen Freunden erklären. Gewiss, es sind noch Viele, die es erst dunkel ahnen, gar Viele, die Nichts davon wissen mögen; aber die Gedanken sind ausgesprochen worden und nicht wirkungslos geblieben, und wenn nun jetzt die Beispiele der Kunst selber neu und dauernd in Wirkung treten auf der geweihten Scene des Bayreuther Festspielhauses, dann wird auch die stille Saat jener Zwischenjahre sich nach und nach in immer mehr aufgrünenden Sprossen verrathen, und der schreibende Wagnerianer wird meinen, nun könne er aufhören, Schriftsteller zu sein und sich im Vollgenusse der geretteten Kunst wiederum ganz nur als „Wagnerianer“ fühlen.

Er ist ein seltsam scheues Geschöpf ausserhalb der enthusiastischen Sphäre, der er sein Leben verdankt. Als er sich die „Blätter“ zum ersehnten Asyle dargeboten sah, da bangte es ihm offenbar vor dem Eintritt. Das war ein anderer

Boden, als dort draussen unter dem ekelhaften Kampfe der „Cliquen“ mit der Feder. Aber wie sollte man die „Feder“ hier überhaupt noch führen? Er war, ohne es zu wissen, schon allzusehr in das Schriftsteller-Wesen gerathen und er fühlte Etwas, als ob es sich hier um andere Dinge handele. Da kamen denn einige begeisterte Freundeder Sache, die niemals „Schriftsteller“ gespielt hatten, und die sagten, was sie die Sache selbst zu fühlen und zu denken gelehrt hatte, und sie bildeten einen neuen Anwuchs des schreibenden Wagnerianismus von ganz eigenthümlicher und vortrefflicher Art. Schriftstellerei war das auch jetzt nicht; aber es war geschriebenes Wort, das wirkte, wo es konnte — wie es sollte. Es führte nicht nach Journalistenart leicht über den Ernst des Wirklichen hinweg, sondern geradeswegs in den Kern der Dinge hinein. Da ward das Leben nicht beschrieben, sondern gesucht; und in dem Suchen ward das Tüchtige und Gute lebendig, welches es einstens selber bilden und leben soll. Der „Schriftsteller“ konnte nicht als Wagnerianer bei uns auftreten: der gehört in die Welt der Federkultur; aber der „Wagnerianer“ als Schriftsteller zeigte uns das Bild einer moralischen Anstrengung, eines Ringens und Zwingens, welches die Hoffnung immer neu belebte auf eine andere Kultur, wo an Stelle der schwirrenden Federn schlagende Herzen walten!

Der Wagnerianer darf noch nicht aufhören, „Schriftsteller“ zu sein; denn er schreibt, um seiner Sache zum Ziele zu verhelfen. Dieses Ziel ist aber noch nicht erreicht, wenn die Kunst seines Meisters einer stilistisch reinen Pflege gerettet ist. Mit dem Beispielgeben ist noch nicht die Kultur geschaffen, welche keine Beispiele mehr braucht, sondern deren eigener Ausdruck die vollendete Kunst ist. Die jetzt gerettete Kunst der Bayreuther Festspiele, welche dort Heimath und Hut gefunden hat, sie bedeutet noch immer ein Fremdes in der herrschenden Kultur. Wir können das Fremde zu etwas Bedeutendem machen; aber es bleibt mit den Wirkungen nach aussen bei einer Fremdherrschaft, solange sie nur als „künstlerische“ Wirkungen, in dem modernen Sinne der ästhetischen Bildung, sich bemerken lassen. Diese Kunst lebt nicht auf Theatern, sondern in Herzen, und die von ihr ganz beseelten Herzen schaffen sich nicht nur Theater, sondern sie sehnen sich nach einem Volksleben. Der weite Weg

dazu ist nun beschritten. Die Treuen, welche bis jetzt in gläubiger Geduld ausgehalten haben, sind und bleiben berufen, für die Reinerhaltung der Kunst des Meisters in seinem Geiste fortdauernd, über sein Leben hinaus, hier in Bayreuth gemeinsame Sorge zu tragen. Die Resultate solcher Sorge, die Festspiele selbst, eine lebendige Schule des Stiles bildend, wirken nun, dem grossen Publikum dargeboten, unter tausend Missverständnissen und Verunglimpufngen dennoch an der stätigen Vergrösserung der kleinen Gemeinde, welche bereits den Kern jenes ersehnten „Volkes“ darstellt. Die „Bayreuther Blätter“ aber stellen den „Schriftstellern“ unter uns fortan eine, nach des Meisters Wort, noch höhere Aufgabe. Dasjenige, was an den Darbietungen unserer Opernhäuser unmöglich nachzuweisen war, und dessen so nothwendige gründliche Beachtung seither über den übermässigen Streit mit den Momentan-Insekten des feindlichen Schriftstellerthums versäumt worden war: die litterarische Fixirung und Erläuterung des Stiles unserer grossen Kunst selber wird nun am vollendeten Beispiele nach des Meisters eigener Weisung endlich mit allem Ernste, und ohne den zwangvollen Umweg durch mühsame Federn, lebendig durchzuführen sein. Doch über die Kunst hinaus, und um sie unserem Volke wahrhaft und völlig zu Eigen zu geben, müssen unsere „Schriftsteller“, im Vereine vielleicht mit manchem Manne von anderem Gebiete, in den jetzt gleichfalls dem allgemeinen Publikum freigegebenen Blättern an der Aufklärung weitester Kreise über die Nothwendigkeiten jener edeln deutschen Kultur arbeiten, welche unserer Kunst das Volk erzeugen würde. Denn dies wäre eine durchaus produktive Kultur, und sie würde Menschen bilden, — Menschen mit den Thaten des Guten und mit der Sprache der Kunst.

Wird es jemals dahin kommen? — Diese Frage geziemt nicht dem, der das Ideale in unserer Zeit so unbegreiflich gross verwirklicht sehen durfte! Im Geiste dieses Ideals müssen wir rastlos „dahin gehen“, sicher mit jedem festen Schritte auf solcher Bahn etwas Rechtes zu thun. Und darauf allein kommt es an. „Das Gute siege“ heisst: „Das Gute geschehe“! Wenn aber auch erst am Ziele selbst das „Volk“ für unsere Kunst aufhören wird, ein „Publikum“ zu sein, und der „Wagnerianer“ ein „Schriftsteller“, so darf

man doch im Sinne jenes letzten Glaubensspruches getrost behaupten: gleichwie jeder Einzelne, der unsere Kunst in rechter Weise mitlebt, selbst schon nicht mehr Publikum ist, sondern Volk, so ist auch ein Jeder, der in rechter Weise für unsere Sache die Feder führt, schon nicht mehr „Schriftsteller", sondern — nun denn im Namen des Meisters! — „Wagnerianer".

Ein Gespräch nach der Oper.

(1873.)

A. Rede, so viel du willst; die Musik hat mir nun einmal nicht gefallen! All' deine philosophischen Begriffe, die du der schönen Kunst ohne Recht und Fug unterschieben möchtest, richten nichts aus gegen den Geschmack. Mein Wohlgefallen allein ist das unumstösslich wahre Kriterium, und das hat es nur mit der Musik zu thun, kehrt sich gar nicht an metaphysische Hintergedanken und kommt viel leichter zum Ziel.

B. Das glaub' ich dir auf's Wort! Du verstehst dir die Sache ausserordentlich leicht zu machen, steckst dir lieber erst gar kein Ziel, sondern denkst: „Spielt und singt nur; hier sitz' ich und höre!" Also hat nach deiner Theorie erstens jeder Beliebige, dem Gott zwei Ohren gegeben, das unumstössliche Recht, über die grössesten Meisterwerke der Kunst mit einem Worte abzuurtheilen, und zweitens hat man nicht einmal das Recht, ihm zu erwidern; denn de gustibus non est disputandum, und er hat für seinen Theil immer die Wahrheit gesagt.

A. Wenn ich ein schönes Bild sehe, so ist mein Auge befriedigt; wo diese Befriedigung nicht eintritt, urtheile ich mit Recht, dass dem Bilde die malerische Schönheit mangelt.

B. Die bildende Kunst giebt ihre Werke auf einmal; sie ordnet, was sie darstellen will, neben einander, nur für den äussern Sinn, dem Raume nach unterschieden. Soviel du im Einzelnen darin entdecken könntest, was durchaus nicht dem strengen Kanon der absoluten Schönheit Zug für Zug entspricht, so überblickt dein Auge doch mit einem Male das

Ganze und sieht ohne Weiteres, dass alles dieses mannichfache Einzelne sich zu einem schönen Ganzen harmonisirt.

A. Aber wie soll mein Ohr mit einem Male das Ganze einer Symphonie oder einer Oper erfassen, um zuzugestehen, dass sich das ihm einzeln Widerwärtige zu einem schönen Ganzen harmonisire?

B. Darauf wollt' ich eben kommen. Du verlangst von der Musik, dass sie deinem Ohre das leisten soll, was nur die bildende Kunst deinem Auge leisten kann. Die Musik stellt dir, was sie zu sagen hat, nach einander, in einer fortschreitenden Entwicklung dar, nach den Gesetzen des inneren Sinnes also, der Zeit. Das Einzelne kann, jedes an seiner Stelle, nur so viel aussagen, als ihm in der Entwickelung des Ganzen zukommt, kann daher auch nicht jederzeit dein Ohr so anmuthig berühren sollen, wie dies ein Bild in seinem Totaleindrucke auf dein Auge vermag. Auch der Totaleindruck einer Symphonie oder Oper soll ein schöner sein, d. h. dein ästhetisches Gefühl soll befriedigt vom Anhören solcher Werke heimkehren. Während der Aufführung selber hört dein Ohr nur das fortschreitende Drama im Werke der musikalischen Kunst und wird im Verfolg dieses Dramas auch an jeder Stelle das hören, was es aus dem Verständnisse des Ganzen herauszuhören verlangt; vorausgesetzt, das das Werk danach ist.

A. Beethoven's Symphonien „sind gewiss danach"; aber es sollte Einem schwer werden, während des Hörens fortwährend den Verlauf des eingebildeten Dramas zu verfolgen. Wie machst du das möglich?

B. Ich gehe in diejenigen „Opern", welche mir durch ihr dargestelltes Drama eine Musik vom Gehalte Beethoven'scher Symphonien in jedem Momente sichtlich und fasslich erklären. Da habe ich dann Genuss für das Auge, wie ihn die bildende Kunst darbietet, an lebendig gewordenen Bildern auf der Scene, welche ihr dramatisches Leben der ohne Unterbrechung mitlebenden Musik verdanken. Denn diese forderte das erklärende Bild ihres Dramas ins wirklich dramatische Leben.

A. Wenn diese Werke, von denen du hier sprichst, den Namen der „Meisterwerke", als solcher, die „danach sind", wirklich verdienen sollen, so genügt es nicht, dass einige philosophirenden Sterndeuter ihren Himmel in ihnen sehen. Es ist eben ihre Sache, ein allgemeines Wohlgefallen zu

erregen. Das habe ich aber noch nicht erlebt. Darum denke ich, wer nur die Geschmacksnerven Einzelner angenehm afficirt, darf noch nicht Anspruch auf den Meistertitel machen.

B. Magst du immer diejenigen am liebsten als „Meister" bewundern, deren Werken gegenüber deine Intelligenz in frohe Verwunderung geräth, wie gut sie jene zu bemeistern im Stande sei. Aber sieh, die Intelligenz ist nicht Jedem gleich gütig zugemessen worden, und bei dem wenig glänzenden Allgemeingrade menschlicher Intelligenz pflegt gerade das nirgendswo auf beträchtlichen Widerspruch des öffentlichen Geschmackes Stossende mehr als eine Modesache zu betrachten, als wie für ein Meisterwerk, welches alles Dagewesene übertrifft, zu halten zu sein. Streiche einmal aus deinem Bewusstsein alle Kenntniss der grossen musikalischen Meister, die wir gerne beide als solche anerkennen und verehren. Habe niemals etwas von ihnen gehört; und nun setz' dich hin und lass dir eine solche Beethoven'sche Symphonie vorspielen, die heute deinem Geschmacke am besten behagt; wirst du lange sitzen bleiben? Du wirst aufspringen, mit zugehaltenen Ohren zum Saale hinausrennen und rufen: „Pfui, wie hässlich, wie geschmacklos, wie ganz wahnsinnig, wie scandalös!" Der menschliche Geschmack ist kein unumstössliches Kriterium a priori; er lernt erst schmecken an den Beispielen der fortschreitenden Entwickelung der Kunst, und bei dem Einen lernt er's rascher, als bei dem Anderen. Das kommt auf die ganze intellectuelle Anlage, auf die natürliche Richtung des individuellen geistigen Vermögens an. Sollte nun nicht gerade der private Geschmack solcher begünstigteren Intelligenzen, indem er auch an Erscheinungen Genuss findet, die sich über das Niveau des Alltäglichen erheben, mehr kritische Geltung haben dürfen, als der Geschmack der nur vom Alltäglichen zehrenden Allgemeinheit? Wer eigene Pferde hat, fährt immer schneller als der im rumpelnden Omnibus; und Mancher hat ja wohl die Pferde im Stall, aber ängstlich festgebunden; denn er fürchtet sich vor dem Muthe des eigenen Gespanns und spannt sich selber ruhig in die drangvolle Enge des philiströsen Wagens für Alle!

A. Genug der Metaphern! Da ich nach alledem in dir eine solche sich erhebende und überhebende Intelligenz zu bewundern die selten gebotene Gelegenheit habe, so wäre es unverantwortlich dir nicht weiter mein Gehör zur Disposition

zu stellen, zumal ich es vier Stunden lang an etwas, dass meine schwache Intelligenz übersteigt, im Opernhause schon gewöhnt habe. Nur fahre nicht so schnell und sprich mir in klaren Begriffen, nicht in Bildern!

B. Jedes Kunstwerk erhebt sich über die platte Wirklichkeit in demselben Maasse, als sich auch das ästhetische Wohlgefallen über jedes ähnliche Gefühl den Objecten der realen Welt gegenüber erheben muss. Diese Objecte fesseln uns affectiv; d. h. indem wir uns ihrer freuen, begehren wir ihrer. Unser Intellect ist also dem Willen als begehrender Macht unterthan. Es gefällt ihm dies oder jenes nur dem Willen zu Gefallen, weil der es wünscht, begehrt, will. Von dieser Herrschaft des Willens befreit sich der Intellect in der Kunst. Wer ihre Werke der Wahrheit gemäss beurtheilen will, muss allermindestens diese Wahrheit verstehen.

A. Ich habe nicht umsonst auch einmal deinen Philosophen gelesen, und der war mir verständlicher als dein Musiker, muss ich gestehen. Trotzdem meine ich, dass der Philosoph weit eher das Recht hat, allgemein unverständlich zu bleiben, als der Musiker, der sich gerade an die Menge wendet, besonders in der Oper.

B. Es frägt sich doch noch sehr, ob diejenigen Leute, welche ihre Plätze im Opernhause bezahlen, gerade dieselben seien, an die sich der Meister wandte, als er sein Werk ersann. Uebrigens sei überzeugt, dass der Menge das Kunstwerk grösstentheils auch nur sinnliches Object bleibt. Sie tröstet sich dann über den Aerger, es doch absolut nicht begehren zu können, mit der muntern Versicherung, dass ja doch alles nur Schein und Spiel zu ihrem Amüsement sei. Dies Amüsement ist der letzte Zufluchtsort des von der schönen Kunst gekränkten Willens, und deshalb seid ihr so schrecklich schwer von diesem Standpunkte wegzubringen.

A. Liebster, ich habe oft besagtes Amüsement gespürt, aber niemals besagten Aerger! Und doch war ich meines Willens mir stäts völlig bewusst.

B. Bewusst warst du dir eben nur des Amüsements als des Resultates jenes Vorganges im Unbewussten. Ich sagte ja, der Wille flüchtet sich, d. h. von der unbewussten Vorstellung des Aergers in die bewusste des Amüsements. Wer aber mehr als nur diesen Zweck in den Kunstwerken, die ihn erfreuen, zu ahnen beginnt, der hat schon Theil an der Be-

freiung des Intellects vom Willen und darf wohl von einer Erhebung des Ersteren sprechen.

A. Erhebung, ja, das lasse ich gelten! Aber das absolute Erhobensein deiner Intelligenz begreife ein Anderer!

B. Du missverstehst! Unser Intellect steht leider stäts in sehr unangenehmer Relation zum Willen; daher gelingt es ihm äusserst selten seine Fähigkeit, sich über dessen Macht zu erheben, frei zu verwerthen. Der blinde Wille rennt meist in's Dunkle, wo die Triebe herrschen; der Intellect, der auf seinen Schultern thront, fühlt dann, wenn sein mächtiger Träger sich einmal dem Lichte zuwendet, sein helles Auge, das dem Willen als Leitstern leuchten sollte, geblendet, und er sehnt sich selbst in's Dunkel zurück. Dennoch ist die freie Lenkung des Willens in's offene Licht die höchste Lebensaufgabe des Intellects, und wirklich muss jeder freie Moment in dieser Hinsicht, wie Schinkel sagte, ein seeliger sein. Man muss nur erst über die Blendung wegkommen. Auch hat der Intellect, seit Menschen denken und schaffen, seine äussersten Kräfte angestrengt sich der Obmacht des Willens mit Kunst zu entziehen.

A. Da du doch die Bilder und Wortspiele nicht vermeiden kannst, so lass mich einmal einstimmen und deine Rede vollenden. Kunst nennt sich also diese grossartige Erschleichung des vorenthaltenen Menschenrechts der intellectuellen Freiheit. Wie sie das Verdienst der erhabensten Menschengeister aller Zeiten und Zonen ist, so verdanken wir Alle ihr auch die höchste Erhebung, welche uns auf Erden zusteht. Wenn das deine Meinung vorhin war, so wiederhole ich, dass ich sie gelten lasse.

B. Ja, und glaube mir: je mehr wir uns in das Wesen und die Wirkungen jener Erschleichung vertiefen, desto höher vermag sie uns zu erheben. So triumphirt der helläugige Knabe, der Intellect, über den alten blinden Vater, der ihm mit zäher Gier das Erbe der Welt versagte.

A. Ich habe dir den Gefallen gethan deine Meinung gelten zu lassen, habe sogar deine bilderreiche Rede vollendet, nun aber komm mir um's Himmelswillen zur Sache und lass den alten Vater mit seinem helläugigen Huckepack von Sohn in's Dunkel des metaphysischen Urgrunds zurücklaufen. Wir kommen aus der Oper, wir reden über Musik. Ueber die Kunst im Allgemeinen magst du philosophiren, schweifst du

mir aber jetzt wieder in die weiten Sphären deiner Metaphysik ab, mit der du Alles durch die Beziehung auf jenen dunkeln Urgrund zu erklären denkst, so kannst du mir schliesslich die schöne Musik dergestalt metamorphosiren, dass ich, weil ich sie nicht mehr erkenne und dein Hocuspocus nicht mehr verstehe, eben schweigen muss.

B. „Zur Sache!" Diesen beliebten Ruf bekommt man meist zu hören, wenn Einem die Sache mehr am Herzen liegt als der Schein. Es scheint allerdings, dass Philosophiren und Musiciren denkbarst entgegengesetzte Ausdrucksweisen des innern Menschen sind. In der Philosophie vermag der menschliche Intellect seiner Erkenntnisse Inbegriff gedanklich auszudrücken und zwar frei vom Willen, die Objecte nicht in ihrer Besonderheit als begehrenswerth, sondern in ihrer Allgemeinheit eben als erkannt darstellend. Die Musik ist die allgemeine Sprache des Willens, der Affecte, der innern Welt, ohne Erscheinung in Licht und Raum, das Wesen des Erscheinenden und alles Lebenden unmittelbar darstellend im seelengebornen Schalle. Nun aber, wie die gesammte Welt sich durch das Zusammenwirken dieser beiden Elemente, des Willens und des Intellectes, erhält, so auch die Kunst, welche ihr Wesen darstellen soll. Aber während in der Welt der Wille über den fröhnenden Intellect herrscht, und während in der Philosophie eine völlige Trennung beider Elemente stattfindet, indem der Intellect sich den Willen und seinen eigenen Frohndienst frei objectivirt, was am letzten Ende zur völligen Verneinung des Willens führt; so kommt in der Kunst, wie ich sagte, der Intellect zur Herrschaft über den Willen; aber beide Elemente leben in ihrer Vereinigung weiter wie in der realen Welt. Der Intellect verneint den unterworfenen Willen nicht, sondern bejaht ihn, indem er ihn als sein eigenes Lebenselement anerkennt und sein lebendiges Wirken nur nach den Gesetzen seines eigenen intellectualen Wesens bestimmt. Das nach den Gesetzen des Intellects bestimmte Wirken des Willens heisst Drama. Die Kunst, welche den Willen zu idealem Ausdruck bringt, ist die Musik. Das für das allgemeine Bewusstsein diesen Ausdruck bestimmende geistige Mittel ist die Dichtung. Den Sinnen offenbart dieses künstlerische Ganze die Darstellung.

A. Gott sei Dank! Wir stehen wieder auf dem sichern Boden der realen Welt oder doch wenigstens der Bretter, die sie bedeuten. Aber erlaube mir die Frage: darf denn die Musik überhaupt sich so ernstlich mit dem Drama abgeben, ja, selber dramatisch sein wollen? Musik ist und bleibt lyrisch.

B. In Bezug auf die Lyra: auf das Mittel, ja! Aber erlaube auch mir die Gegenfrage: darf die Dichtkunst überhaupt dramatisch sein wollen? Sie führt ja eine Sprache in Begriffen, in Abstractionen. Was liegt im Begriffe, im Worte Dramatisches? Was liegt im Klange Dramatisches? Der Klang ist lyrisch; also ist die Musik absolut undramatisch. Das Wort ist begriffliche Abstraction; also ist die Poesie absolut undramatisch. Darauf hinaus läuft dein Einwand. Du verwechselst Mittel und Zweck.

A. Ich sehe aber allerdings noch nicht ein, was denn im Klange liegen soll, das ihn so besonders dazu bestimmen könnte, Mittel zum Zwecke des Dramas zu sein, während Jeder leicht begreift, dass die Worte unserer Sprache durchaus berechtigt und befähigt sind, einer dramatischen Handlung Ausdruck zu geben. Sage mir also, wie kommt die Musik, oder überhaupt der Klang der Töne dazu, Mittel zum Zwecke des Dramas zu werden?

B. Zunächst ist dieser Klang der Musik an sich ein schöner Stoff, der schönste und edelste, der für irgend ein Kunstwerk verwendet werden könnte, also vor Allem dem höchsten, vollendetsten Kunstwerke, dem Drama, geziemt. Er ist nicht nur „wohl geeignet", dieser Stoff, etwa wie der Marmor fest und zart zugleich, die Farbe leuchtend und mischbar ist, sondern selbsteigen schön. Denn er ist ja selbst schon formirt aus dem Material des Lautes, ein geläuterter Laut, als welcher er zur Zeit der Einheit von Poesie und Musik dem erhobenen Inhalte des Hymnos nun auch durch diese seine erhabene Natur den Charakter höchster Schönheit verleihen konnte. Affect und geistiger Ausdruck haben sich dann im Tone selbst zu reiner Schönheit harmonisirt. Dem lauten Herzensergusse verleiht die Bestimmung zum festen musikalischen Tone veredelten Ausdruck, während andererseits das tief affectiv-bewegte Wesen des Tones, wie er aus der Tiefe der Seele dringt, das Wort des gedichteten Liedes mit ganz anderm, mächtiger ergreifendem Gehalte er-

füllt, als ihm der abstracte Begriff, seine sprachliche Bedeutung zu sein vermochte.

A. Schön; wir hätten also doch da zunächst nur ein lyrisches Lied. Ich wollte aber wissen, wie sich der musikalische Klang als solcher zum Darstellungsmittel für das Drama eignen könne.

B. Du rühmtest die Fähigkeit dazu dem Begriffe nach, wie er im Worte unsrer Sprache steckt. Nun ist aber der lyrische Klang an sich schon dramatischer als irgend ein Begriff, ja, als der Begriff des Dramatischen selbst. Unsere Sprache ist behufs der nach aussen gerichteten Erkenntniss unseres Intellects entstanden. Dieser aber fasst nur die Objecte unseres Willens auf und dient ihm also, ausser wenn er in der philosophischen Speculation ihn sammt sich selber sich objectivirt. Wie aber soll eine nach innen gerichtete Erkenntniss sich deutlich ausdrücken, in welcher doch unsere einzige Herrschaft über den als innerstes Wesen unser selbst erkannten Willen möglich ist? Die Sprache des objectivirenden Intellectes reicht da doch nicht aus. Sie kann stäts nur andeuten, umschreiben, bestenfalls beschreiben, je nach der Vorstellung, welche dem Intellect bewusst geworden. Die innere Erkenntniss des Wesens unser selber und somit des einigen Wesens der Welt muss auch eine Sprache haben, welche direct aus der innern Welt stammt, eine Sprache des Willens, der Affecte, aber gebannt unter Gebote des Geistes.

A. Und diese Sprache ist die Musik? Da wäre sie sicherlich mehr Philosophie als Drama, find' ich! Ausserdem aber kommt es mir so vor, als erwecke die Sprache erst die Erkenntniss in unserm Geiste von dem in ihr zum Ausdruck gelangenden Wesen der Dinge.

B. Wie das Wort erst den Begriff in unserm Intellecte „erweckt". Du hast Recht. Der Wille offenbart sich uns in allen seinen affectiven Schattirungen unmittelbar durch die Musik, und ganz nach der Erfahrung urtheilen wir also, wenn wir der Musik dann die Kraft überhaupt als eigenthümlichstes Vermögen beimessen: die Idee der Welt, nämlich ihr Wesen, das uns bisher nur in der Idee existirte, wirklich darzustellen. Ja, insofern ist Musik weit mehr als Philosophie. Tritt aber dann als erklärendes, bestimmendes Beispiel, als sicherer Leiter für das Bewusstsein durch die allbedeutsamen labyrinthischen Verschlingungen der musikalischen Symphonie eine Idee

als lebendiges Drama hinzu, so könnte man dies schliesslich im Vereine mit der Musik eine lebendig gewordene Philosophie nennen.

A. Verliere dich darüber nicht selbst in labyrinthische Seitengänge. Wir standen dicht vor der Lösung des Räthsels, wieso die Vereinigung von Musik und Dichtung zum Drama aus dem Wesen der Ersteren berechtigt sein könne? Nun löse mir das endlich.

B. Wir stehen allerdings dicht davor. Denn wenn die Musik die Sprache der inneren Welt, des Willens, der Affecte ist, das Drama aber als ein Bild der Willensentwickelung in menschlichen Charakteren, als eine Besonderung der allgemeinen Willensäusserung: „Welt" auf einen abgegrenzten Kreis von Individuen als Repräsentanten des erscheinenden Weltwesens anerkannt wird, so ist aus diesen Prämissen das einfache Conclusum: Die Musik ist die eigentliche dramatische Sprache, an sich dramatisch.

A. Das lässt sich hören! Denn ich muss dir zugestehen: die Macht des Willens ist das treibende Moment des Dramas, alles Andere ist nur dessen Erscheinung; die Musik aber ist die Sprache des Willens, wie du sagtest, in seinen affectiven Schattirungen; was auch nicht zu leugnen ist. Demnach muss ich deinen Schluss wohl oder übel als richtig anerkennen. Formell mag die Musik berechtigt sein im Drama mitzusprechen. Wird aber der sittliche Gehalt des Dramas nicht leiden unter dieser grossen Theilnahme eines rein affectiven Elements?

B. Es ist ein Zeichen der Wendung zur Flucht, wenn es heisst: „Rettet die Moral!" wie in der Feldschlacht die Fahne. Sei unbesorgt! Denke doch, wie wir gerade in der Musik unser eigenes Wesen als das allgemeine im tiefsten Seelengrunde empfinden müssen; wie wir also im musikalischen Drama mehr als in jedem anderen das tragische Leiden fremder Seelen als eigenes Leiden mitleiden; wie jeder Ton aus der Brust des Andern uns das grosse erschütternde tat tvam asi des Inders zuruft, wonach wir uns selber überall wiedererkennen sollen, wo immer der allgewaltige Wille sein tragisches Spiel mit lebenden Wesen treibt. Wie hoch steigert dieses Allgemeingefühl des Mitleids auch wiederum die Furcht vor dem Schicksal, das im Drama selbst lebendig an lebenden Einzelnen als allgemeine Idee offenbart wird.

Zur ästhetischen Katharsis aber, dem Siegesgefühle bei der intellectuellen That des Menschen, der in der Tragödie den Willen kraft des menschlichen Genius bewältigt hat, kommt eine zweite, das alleinige Verdienst der Musik. Denn die Musik als solche erweckt auch ohne Object das reine absolute Mitleiden als absolutes Wohlgefühl, das lebendig bleibt durch alle dramatischen Relationen der Tragödie. Es bricht in Jubel aus, wo es im Drama zur Herrschaft gelangt. Wenn nämlich innerhalb dessen Eine Person momentan die ganze Idee in sich aufnimmt und wiedergiebt, wenn der absolute Affect über alles Individuelle hinaus, und darum eben geistig durchaus beherrscht und harmonisirt, aus dieser Einen Brust strömt, dann concentrirt sich auch das musikalische Melos des Ganzen in Eine herzergreifende Melodie. Aber am Schlusse des Dramas, wenn das ganze Bild wieder verschlungen scheint von dem Elemente der Musik, so bleibt uns als Trost für all' den tragischen Schrecken dasselbe selige Mitleiden, die eigenste Wirkung dieser Musik, als der wahrhaft moralische Gehalt der stolzen ästhetischen Idee vom Siege des künstlerischen Menschengeistes über den Willen. Denn dieses Mitleiden ist die Grundlage der Moral, ist die Triebfeder der Cardinaltugend, der Menschenliebe; und die Menschenliebe allein kann im Leben jemals den Sieg erfechten, den das Genie in der Kunst erfocht. Das recitirte Drama kann höchstens tendenziös moralisiren; diese gewaltige sittliche Wirkung auf die Moralität des Lebens hinterlässt einzig die recht begriffene, tief empfundene Musik.

A. Ja, was bleibt uns dann noch übrig, wenn ihr prätendirt, das Alles lasse sich einzig dem musikalischen Drama verdanken? Das lyrische Lied ist überwundener Standpunkt, die Symphonie muss im Drama aufgehn, das Schauspiel schreit nach der Hilfe der Musik, weil es sonst am Moralisiren erstickt oder, wie ich eher glaube, im Sumpfe der Immoralität zu Grunde geht, indem ihm allerdings eine ideale Kraft zur Erhebung über das Gewöhnliche und Gemeine heute wenigstens zu fehlen scheint. Wozu denn nun all der künstlerische Lärm?

B. Du sagst es ja selbst: zum Zwecke des Dramas. Ueberblicke doch einmal rasch die ganze Entwickelungsgeschichte der Kunst. Aus dem Freudenlaute ward das Freudenlied. Das war Gesang, Musik. Dazu kam sogleich das deutende Wort, selbst musikalisch, eine verwandte Hilfe.

Denn die Sprache war ursprünglich selbst eine musikalische Schöpfung des Menschen. So ward das lyrische Gedicht. Noch heute ist ein solches, das unsangbar ist, ein schlechtes Gedicht. Lyrisch bedeutet hier eben: musikalisch und Gedicht: poetisch, nämlich als verbundene Stoffmittel, Ton und Wort. Auch das Epos war zunächst eng mit der Musik verknüpft; doch schwand diese immer mehr zur blossen rhythmischen Stütze, zur dürftigen Begleitung, zurück. Die Darstellung durch die Sprache war hier das Wesentliche. So ward das Epos die eigentliche Dichtung, und die Musik ihrerseits ward frei. Heute ist die Theilung beider vollkommen; beide blühen in eigener ausgebildeter Gestalt für sich. Die Dichtung ist vorzüglich „Roman", der dann auch die letzte musikalische Spur, das Vermaass, eingebüsst hat. Die Musik aber feiert ihre Selbstständigkeit in der Symphonie. Doch lebt noch immer in beiden das unbewusste Gefühl der uralten Zusammengehörigkeit.

A. Nun ja, das mag sein. Erstens muss ja nach deiner Theorie, welche in diesem Punkte nicht ganz uneben ist, die Symphonie ihre sichere Deutung vom Drama verlangen; und zweitens: formt sich wohl Jeder in seiner Vorstellung den Roman zum dargestellten Schauspiel oder bedauert die schöne Geschichte nicht aufgeführt sehen zu können, aus welchem Gefühle dann auch alle jenen unseligen Dramatisirungen entsprosst scheinen, welche unsre Bühnen mit comprimirtem Leihbibliotheksgemüse überschwemmen.

B. Weil leider nicht jeder Dramatisirer ein Shakespeare ist, welcher hier als leuchtendes Exempel gelten darf.

A. Ja, was fängst du aber mit diesem leuchtenden Exempel an? Wo bleibt Shakespeare bei der musikalischen Sündfluth?

B. Lieber Freund, Shakespeare ist der Noah in dieser Sündfluth. Mit der zum musikalischen Drama eingedämmten Ueberfluthung durch die symphonische absolute Musik kommt sein Genius in das Kunstleben der Zukunft mit hinüber, und auf der neuen Erde wird sein Geschlecht, das der dramatischen Dichter, für die du so bangst, erst wahrhaft grünen und blühen; denn in der Musik haben sie gefunden, was selbst ihr Meister entbehrte: die absolute Idealität der Erscheinung ihres Kunstwerkes zugleich mit der gewaltigsten unmittelbaren ethischen Wirkung aus dem Grunde des allumfassenden, welt-

offenbarenden Elementes jener idealsten Kunst. Gieb einem Shakespeare Sänger und Orchester und sieh, was ein Shakespeare vermag. Stelle einen Beethoven auf die Bühne, frei von dem undramatischen Schablonenkram der Oper, und bewundere, was ein Beethoven schafft.

A. Dann gieb mir erst einen Shakespeare und einen Beethoven wieder, womöglich in einer Person! Aber ich weiss, wen du mir geben würdest, wenn ich dich ernstlich bäte; und so gut mir deine Theorie zu gefallen anfängt, so wenig weiss ich mich mit der Praxis zu befreunden, davon ein Pröbchen ich heute erst gehört.

B. Nicht ein Pröbchen der Praxis meines Meisters sondern ein Pröbchen der Praxis derer, die sein Werk mit den Mitteln zu Wege bringen wollen, welche er verneinen musste um überhaupt sein Werk als möglich hinzustellen. Lass doch Shakespeare von den Kalmüken spielen und Beethoven von den Kaffern, was dabei herauskommen wird! Für die Herren von der Oper ist unser Meister so wenig dagewesen, als wie Jene für Jene. Zum Glücke ist er selber noch da!

A. Es soll mich freuen, wenn er dies Dasein benutzt mich auch mit seiner Praxis auszusöhnen. Vorläufig bleibe ich dabei: mein Geschmack legt ein Veto ein gegen alles ihm Unverständliche oder erwartet wenigstens eine Vermehrung der Sinnesorgane zur völligen Empfängniss aller gebotenen Genüsse. Es scheint mir wirklich, als gehörten mehr denn zwei Ohren dazu. Da der Wille aber unterjocht ist und keine mehr schaffen kann, so wird sich wohl der Intellect die Mühe nehmen müssen für noch einige geistige Extremitäten zu sorgen! Ich verlange ja im Grunde von der Oper auch gar kein Drama. Musik, Musik will ich hören, und die verbindet sich mit der Sprache doch gewiss am besten im Liede, also hübsche Lieder, schöne Arien! Das ist die Praxis, die mir ihrerseits noch viel besser gefällt als deine ideale Theorie von der Vereinigung aller Künste zum musikalischen Drama. Was hast du an dieser Praxis auszusetzen?

B. Wir haben ja längst uns darüber verständigt, dass einst das lyrische Lied das echte und rechte Kunstwerk gewesen. Wie schon die Lyrik die Künste der Poesie und Musik verbunden, die sich dann in Epos und Symphonie trennten, so müssen sie sich wieder vereinigen zur vollendeten Darstellung des höchsten Kunstwerks, als welches du das

Drama sicher anerkennen wirst. Wie diese Verbindung nicht zu geschehen habe, zeigt die Zwittergestalt der Oper. Was dieser eben fehlt, die dramatische Figur, haben aber Shakespeare und die Meister des Schauspiels uns gelehrt. Im musikalischen Drama stellt sich dann das subjective, individuelle, einzelne lyrische Willensmoment des Liedes erweitert dar als objectivirte, universelle, dramatische Idee, welche im lebendigen Exempel des scenischen Mythos den gewaltigen Willen unter sich bändigt, den Dämon der Musik fesselt an das poetische Bild, und die Tragödie der Dichtung lindert und löst kraft der Engelsmacht derselben, nun also auch erst erlösten, zur Melodie erlösten Musik.

A. Halt, mein Guter! Du hast mir bis jetzt eine Reihe hübscher Metamorphosen vorgeführt; erst liessest du den Dämon des Willens in der Musik kraft der Kunst zum weltoffenbarenden Genius werden; dann offenbartest du uns den Genius selber als Menschen im dargestellten Drama; dann gabest du uns eine Wirkung dieses ganzen Kunstwerkes mit auf den Weg, welche eine wahre Engelsmacht hatte; und nun soll wieder die Melodie eigentlich das klingende und singende Zeichen und Zeugniss dieser Macht sein, wodurch sogar die Musik selbst erst aus ihrem dämonischen Genialitätstaumel erlöst werde. Ich verstehe das ja auch recht wohl; aber, wenn denn nun die Melodie, als die völlige Verschmelzung der Musik mit der Poesie, die höchste Blüthe deines Kunstwerkes ist, so frage ich dich, warum fehlt diesem Kunstwerke in praxi gerade die Melodie?

B. Da stünden wir denn wieder auf dem Punkte, von dem wir ausgingen! Du suchst Melodien und überhörst darüber das immerblühende Melos des ganzen Dramas. Erinnere dich denn auch dessen, was ich dir zu Anfang sagte: wie die Musik nicht ein ausgewähltes, abgegrenztes, einsames, oder nur durch Aneinanderreihen Mehrer zur Geselligkeit gezwungenes, momentanes Bild, sondern eine lebendige Entwickelung, ein von Moment zu Moment fortschreitendes Drama darstellt. Selbst jedes Lied weist solche Entwickelung auf; es ist ein subjectives Dramolet. Das dargestellte Drama habe ich dir aus diesem Liede entwickelt; es ist selbst ein bis zur objectivirten scenischen Erscheinung erweitertes „Lied". Die Musik singt es auf den Text der Dichtung in einem ununterbrochenen Melos, in welchem, wie du richtig sagtest, Musik

und Poesie sich erst völlig und innigst verschmelzen. Die dadurch erwirkte beiderseitige Erlösung kann natürlich keine nur ab und zu unter günstigen Umständen glückende, intermittirende sein, sondern findet fortwährend statt und steigert sich, wie ich schon sagte, in bedeutendsten Momenten zu einer Concentration des Gesammtliedes in ein einzelnes Lied aus der Seele des Individuums, des Melos in die Melodie, welche du einzig im Ohre hast.

A. Den ästhetischen Fortschritt habe ich ja wohl gespürt, als du mir das entwickeltest, wie Lyrik zu Drama, subjective Aeusserung zu objectiver Darstellung, das „Aus sich“ zum „An sich“, wird. Ob ich aber nach alledem in mir selber einen Fortschritt verspüre? Ich weiss nicht! Höre ich eine Reihe hübscher Melodien, so gefällt mir die Oper dennoch besser als die beste, welche sich mühevoll in das seltsame Melos erlöst. Sie braucht auch meist recht viel Zeit dazu, wie es denn keine kleine Arbeit sein mag; und selber ringt man fast noch mehr nach Erlösung wie das ganze Melos, das man schliesslich doch nicht einmal fassen kann. Fragt man dich dann: „wo ist denn der Schwerentbundene, dieser musikalische Benjamin?“ so sagst du hochweise: „im Ganzen“. Also möchte man womöglich „das Ganze“ noch einmal hören, wenn das nicht, Gott sei Dank, unmöglich wäre. Weil mir also meine Nerven mehr werth sind als das Melos, so lobe ich mir die Melodien!

B. Ja, da könnt ihr doch applaudiren und so das Deficit des Spectakels decken! Aber, mein Bester, solch eine anmuthige Reihenfolge hübscher Melodien, selbst wenn eine jede ein Meisterlied wäre, gleicht doch immer nur einer Anecdotensammlung für Kinder gegenüber dem grossen philosophischen Geschichtswerke. Als kleine Gedichte, nett gebunden, mit Vignetten und Arabesken geziert, mögen die Anecdoten hingehen, ja, da können sie selbst den gelehrtesten Historiker noch entzücken und erquicken; aber wollen sie Geschichte lehren, dann schleicht doch gar zu leicht, zu natürlich, die schöne Lüge mit hinein, die das Böse, Trübe und Elende künstlich abschleift, zum harmlosen Amüsement für unschuldigen Kindergebrauch. Ein solches Verfahren in musikalischen Anecdotensammlungen auf der Opernbühne kann grossen Genuss, aber auch vielen Verderb bringen, nimmermehr aber ein echtes musikalisches Geschichtswerk, will sagen: Drama, bedeuten sollen. Bei

aller tiefsinnigen Wahrheit wird da selbst die schönste Melodie auf's Ganze und eigentlich Gesollte bezogen jener Lüge des schönen Scheines nicht entgehen können.

A. Sieh da, nun läuft's auch mit deiner Explication schliesslich auf die Moral hinaus! Jetzt sind wir gar die Unsittlichen, die wir so grossen Genuss daran finden uns was vorlügen zu lassen. Da es nun aber nach deiner Ansicht sogar zwei Melodien giebt, die der Lüge und die der Wahrheit, wer soll entscheiden, in welche Kategorie diese oder jene gehören? Denn auch in dem soeben gehörten Werke deines Meisters war ja manches Einzelne, das mir wohlgefallen konnte.

B. Wer das bekennt, sollte auch lieber gleich hinzufügen: „was ich verstehe, ist schön; wozu ich aber zu dumm bin es zu begreifen, das wird wohl um so schöner sein.“ Dies sagte bekanntlich ein gewisser Athenischer Privatdocent Namens Sokrates von den Werken eines andern gewissen Heraklit, den sie den Dunkeln nannten. Derselbe Sokrates fügte hinzu: es gehöre ein „Delischer Schwimmer“ dazu aus dem Dunkel zum Lichte zu kommen. Das Licht scheidet aber Wahrheit und Lüge, und dasselbe Licht bricht doch auch wieder nur aus dem, was euch noch Dunkel dünkt. Delische Schwimmer giebt's allerdings unter dem „Publikum“ höchst wenige. Es hilft ja, denkt ihr, immer das bequeme Dampfschiff der gemeinen Meinung aus, dessen Capitän: Autorität heisst. Seht euch nur vor, dass ihr nicht auf einem Todtenschiffe fahrt; denn eure Autoritäten sind die Gespenster todter Meister, wie sie euch erscheinen. Weil aber der Genius euch heute in lebenskräftigerer Gestalt entgegentritt, als jene blassen Nebelbilder von Geistern, deren wahres Verdienst ihr nie könnt begriffen haben, weil ihr's nicht wiedererkennt, wo es lebendig wird, — so verkündet eure flüchtige gepenstige Schiffahrt ihm das zeitliche Verderben. Das ewige könnt ihr ihm freilich nicht anthun; denn ihr wisst sein ewiges Theil nicht zu fassen.

A. Chacun à son gout! Ich dachte mir das Ewige für Drüben aufzusparen, und stimme, so lange ich mich in der Endlichkeit bewege, entschieden mehr mit dem lachenden Demokrit als mit dem dunkeln Heraklit, zumal in der heitern Kunst der Musik!

B. Nach dem Allen scheint es mir das Gerathenste, gleich in diese nächste Restauration zu treten, wo Jedem, was er will, ganz nach seinem Geschmacke gereicht wird. Dort stelle

dir ein gastronomisches Libretto zusammen. In der „Restauration“ freilich, welche uns die Kunst eröffnet, und welche Aristoteles mit „Katharsis“ übersetzen würde, gilt dies Princip blos individueller Befriedigung nicht, und wer nicht darüber hinaus denken kann, thut besser, seine Befriedigung wo anders zu suchen.

A. Ich danke für diesmal; wir haben die Zeit verplaudert, und heute habe ich an der einen Restauration, die mir deines Meisters Kunst eröffnete, genug. Beim Abschiede aber lass dir das Geständniss wiederholen: deine theoretischen Definitionen liessen sich hören, aber sie konnten mich mit der Praxis nicht versöhnen, und weil doch nun Theorie und Praxis, gerade wie Musik und Dichtung, besonders in der Melodie des von dir gemeinten Kunstwerkes so zu sagen zusammenklappen müssten, so bitte ich mir aus, bei Gelegenheit ein Mehres von dir über diese Melodie zu erfahren. Vielleicht lern' ich doch noch das Schwimmen im flüssigen Elemente des Melos.

B. Gut denn! Dir aber gebe ich beim Abschiede und bis auf Wiedersehen zu bedenken: wer der Mann war, der, weil er Zeitlebens nur viereckige Tische gesehen, beim Anblicke des ersten runden, ausrief: Das ist kein Tisch!

Ueber die Benennungen „musikalisches“ und „recitirendes Drama.“

(1874.)

Wie bequem waren doch die althergebrachten Bezeichnungen „Oper“ und „Schauspiel“! Dabei wusste Jeder, was gemeint war, mochte er auch vielleicht, ernstlich befragt, nicht darüber Rede stehen können, was dieser Name: Oper eigentlich meine, oder mochte er auch etwa, ernstlich nachdenkend, bemerken, dass schliesslich der Oper ebensowohl der Name eines Schauspieles gebühre wie dem nicht gesungenen Drama. Aber wer fragte denn danach, wer dachte daran?! Die ein-

fachen geläufigen Benennungen deckten jedes Bedürfniss. Wer sich besonders gelehrt glaubte, sprach wohl auch einmal vom Drama statt vom Schauspiel; und die classificirenden Aesthetiker liebten es, wenn sie sich mit dem seltsamen Zwitterwesen, der Oper, befassen mussten, sie rasch vorübergleitend mit dem klangvollen, aus dem Italienischen geschöpften Titel eines „musikalischen Dramas“ abzuspeisen. Das blieb aber Sondergut der Fachmänner und Gelehrten. Das Publikum merkte ja nur zu gut, dass es eigentlich ganz und gar nicht passe. Was brauchte man erstens ein Drama, wo man ein gut deutsches Schauspiel hatte? Und was kümmerte Einen denn etwa in der Oper das Drama, während es sich doch ganz von selber verstand, dass eine Oper „musikalisch“ sein müsse, da es sonst ja ein „Schauspiel“ gewesen wäre.

Es kam aber anders. Ein neues Kunstwerk zwang uns, auch in der Oper etwas Anderes zu sehen als eben — opera, einzelne Stückchen hübscher Musik, zwischen denen etwa nüchterne Recitative den einzigen Zusammenhang herstellten, wie die weiss getünchte Wand des Ausstellungslokales zwischen den bunten Gemälden der Künstler als Untergrund und Bindemittel hervorlugt. Man fing nun an zu begreifen, dass es vernünftiger Weise doch eigentlich hier auch auf eine Handlung, ein Drama, abgesehen sein solle, welche freilich bisher, wie in der Galerie die erklärenden Zettel, auf die recitativische Hinterwand verwiesen geblieben, während doch immer das wahrhaft tief Ergreifende, dramatisch Erregende und zugleich echt Musikalische in dem vollen Melodienstrome jener „Nummern“ enthalten war. Man musste daraus schliessen, dass eine ununterbrochene Leitung dieses melodischen Stromes durch die ganze Oper auch das beabsichtigte Drama wohl in freien, nunmehr wirklich „musikalischen“ Fluss bringen müsse. Das war dann aber eben auch keine Oper mehr; aus der collectio operum ward ein ganzes, in sich einiges opus, und dieses Werk schien nicht besser zu bezeichnen als mit dem neuen Namen des musikalischen Dramas. Was aber geschah? Der Schöpfer des musikalischen Dramas wies diese Benennung für sein Werk mit Entschiedenheit zurück und nannte es, gleichsam provisorisch: ein deutsches Bühnen-Festspiel.

Der betreffende Artikel: über die Benennung „Musikdrama“, zuerst veröffentlicht im „musikalischen Wochenblatte“

(Jahrgang 1872), ist wieder abgedruckt im neunten Bande der gesammelten Schriften und Dichtungen Wagners (S. 359). Der Titel zeigt an, dass es sich darin zunächst um eine kürzere Bezeichnung handelt, welche nach dem einmal befolgten Prinzipe des Namenwandels sich bald aus der des musikalischen Dramas herausbildete. Der moderne deutsche Sprach-Jargon lieferte hier wieder einmal ein hübsches Beispiel seiner Verrottung in formaler wie in logischer Hinsicht. Es ist unserem Hange zur Bequemlichkeit im Sprechen eigenthümlich, längere, aus mehren Worten zusammengefügte Ausdrücke in ein einziges Wort zu pressen, wobei freilich der eingentlich auszudrückende Sinn gar leicht über Bord fallen kann, so dass nur ein unverständliches Flickgebilde übrig bleibt. „Musikdrama" einfach als Abkürzung für „musikalisches Drama" zu sagen, ist eben solch ein Unsinn, als wollte man etwa das Wort: „Nationdichtung" statt „nationale Dichtung" oder: „Ernstschauspiel" statt „ernstes Schauspiel" und derlei bequemere Ausdrücke ohne vernünftige Bedeutung statt der eigentlich bezeichnenden gebrauchen. Eine Zusammensetzung von Substantiven in dieser Art hat allerdings in zwei Fällen einen erträglichen Sinn. Entweder nämlich, wenn der erste Theil in einem genetivischen Verhältnisse zum zweiten steht, wo dann die betreffenden männlichen und sächlichen Worte das Casuszeichen behalten und leider auch sogar die weiblichen häufig durch analoge Formation hermaphrodisirt werden („Kriegsgeschichte, Lebenslauf, Liebeslust, Musikheros"). Oder, wenn überhaupt der erste Theil zum zweiten eine nähere, objectivische Bestimmung, meistentheils den Zweckbegriff enthaltend, hinzufügt, welche Bestimmung jedoch natürlich nur wieder substantivisch gedacht werden darf, um als präfigirtes Substantiv geduldet werden zu können. Ein Theekessel ist ein Kessel zum Kochen des Thees, also ist „Thee" doch schliesslich der Zweck seines Daseins; aber — ein Kunstkessel ist nun und nimmermehr ein künstlerisch gearbeiteter Kessel, so wenig wie ein Musikstuhl ein musikalisch gebildeter Stuhl, eine Musikdose eine mit musikalischem Gehör begabte Dose ist. Musikstuhl und Musikdose sind Gegenstände, deren Zweck es ist, Musik zu machen. Ein Musikdrama würde, *sprachlich* betrachtet, ganz in diese Kategorie Musik machender Mechanismen gehören müssen, ein Musik machendes Drama oder bestenfalls doch nur ein zum Zwecke der Musik ge-

machtes Drama sein. Unter dem Ersteren würde also etwa ein seltsames Kunstwerk nach Art der Kempelenschen Sprechmaschine, eine Singmaschine mit einem Orchestrion, jedoch in der ganz eigenthümlichen Form eines sich selber in Musik ausführenden und scenisch aufführenden Dramas, zu begreifen oder — nicht zu begreifen sein. Das Letztere aber, das Drama zum Zwecke der Musik, würde einfach das alte Operntextbuch in einer so vornehmen Weise bezeichnen, wie einst die Aesthetiker die Oper ihrer Zeit mit dem Titel: musikalisches Drama.

Diesen Titel selbst konnte aber jenes Musikdrama, von dem man jetzt überall reden hört, als eine leichtfertige Abkürzung nicht ersetzen, musste vielmehr durch die offenbare Unsinnigkeit seines Gebrauches auch auf ihn ein übles Licht zurückwerfen. Darum hat Wagner den gerechten Zorn, der die seinem Ideale zugemuthete verstümmelte und närrische Bezeichnung als eines Musik machenden Dramas treffen musste, auch gegen die ursprüngliche Benennung gerichtet, aus der jene erst närrisch verkürzt worden war. Er blieb dabei auf jenem Standpunkte, von welchem aus das „Musikdrama“ zu verurtheilen war, und begriff nun das Adjectiv „musikalisch“, welches dem „Drama“ beigesellt erscheint, auch in jenem Sinne der Eigenschaft des „Musik Machens oder zum Musik Machen Tauglichseins oder gar Musik Verstehens“. Von diesem — adjectivischen — Standpunkte aus hatte Wagner wieder volles Recht, auch die weitläufigere Bezeichnung als ganz unpassend zu verwerfen. In der That wäre ja ein musikalisches Drama in diesem Sinne nichts Anderes als ein Musikdrama oder ein Kunstkessel, nämlich entweder ein wunderlicher Mechanismus, Musikdose en gros, oder — Blödsinn. Freilich *kann* solch ein Adjectiv ab und zu auch noch einen anderen Sinn erhalten, je nachdem das Substantiv geartet ist, dem es gesellt wird. Ein tragischer Künstler ist etwas anderes Tragisches als ein tragisches Drama, oder ein kupferner Kessel etwas anderes Kupfernes als — eine kupferne Nase. Aus allen Gebieten könnten da Beispiele herangezogen werden. Es kommt auf das Substantiv an; und wo käme mehr darauf an als gerade beim Wagner'schen Kunstwerke? „The play is the thing“, heisst es da; das *Drama* ist die Hauptsache. Gehen wir also einmal vom Drama aus und fragen: was bedeuten wohl so gewöhnlich für das Drama die diesem Hauptworte in gewissen Beziehungen beigegebenen Adjective? —

Es giebt deren ja die Hülle und Fülle; es giebt: indische, griechische, römische, spanische, britische, französische, deutsche, und es giebt: tragische, komische, historische, phantastische, classische, romantische, moderne Dramen. Man sieht leicht, dass auch hier das Adjectiv in verschiedener Weise das Hauptwort näher bestimmt. Es bezeichnet bald seine Nationalität, seine Herkunft, bald seinen Charakter, seine Eigenart. Sollte man nicht an das musikalische Drama dieselben Lohengrin-Fragen: „woher du kamst?“ — — „wie deine Art?“ richten dürfen? Auf den ersten Blick freilich mag dies wunderlich dünken. Da wäre ja das musikalische Drama gar ein Drama aus dem Lande „Musik“ oder musikalischen Temperamentes oder Standes?!

Nun, im kleinen psychischen Vorbilde erlebt etwas Aehnliches ein Jeder an sich selber. Dem Gedanken, der sich in Worte kleidet, geht ein Gefühl vorher, das noch keine Sprache hat, es sei denn die der Töne, zunächst etwa nur des Schreies, des Ausrufes, des blossen Schalles also. — Ich glaube ferner, dass ein Jeder, der einmal von innerem Drange, wohl oder übel „Verse zu machen“, getrieben worden, mindestens darin mit den grössten Dichtern, laut ihrem Bekenntnisse, übereinstimmte, dass er diese „Verse“ zunächst nur als eine Stimmung in seiner Seele, d. i. also musikalisch, gleichsam vorfühlte, und dann womöglich sang, vielleicht stumm sang, als er sie dichtete. Geborene Dichter haben es bestätigt, dass die ihnen eigenthümliche poetische Kunst ihnen selber erst aus musikalischem Elemente geboren werde. Auszunehmen davon ist freilich die von vornherein objective, beschreibende, plastische, epische Poesie, welche auf das Gebiet der Schilderung sich beschränkt. Diese ist vielmehr eine aus jenem Verhältnisse ebenso absolut losgerissene Einzelkunst, wie andererseits die absolute Musik. Dagegen ist nicht anders zu begreifen die Entstehung der Empfindungspoesie, der subjectiven, lyrischen, sich in der dramatischen objectivirenden, in der zunächst der sinnliche Affect sich künstlerisch läutert und formt. Die Sprache des Gefühles, der Affecte, des Willens, ist eben die der Töne, der noch wortlosen Schälle, als welche künstlerisch erst zu Worte kommt in jener einfachsten Volksschöpfung des lyrischen Liedes. — Daher auch waren Musik und Poesie von Anfang und noch langehin nur eine

Kunst; kein Lied ohne Worte, keinen Sang ohne Klang gab es da. Auch hier, auf ästhetischem Gebiete hatte, die lyrische Empfindung sich das poetische Wort geboren.

In Griechenland nun bildete sich jener merkwürdige Kulturgegensatz aus, der des dionysischen und des apollinischen Wesen, welcher bereits die beiden im lyrischen Liede noch eng verbundenen Elemente auf einem alle Gebiete des Lebens umfassenden Felde als feindliche Mächte sich gegenüber treten liess. Das Element der Musik ist ohne Zweifel dem der Poesie gegenüber ein universales, individuelle Besonderungen verschmelzendes, Alles nur in der psychischen Form des unbewussten Gefühles darstellendes Element. So kommt das Ursprüngliche, das echt Natürliche, das vor dem bewussten, poetisch darstellbaren Sonderleben noch in verschwimmender Allgemeinheit zu denkende Empfindungsleben nur in der Musik zu entsprechendem Ausdrucke. Es lehrt uns aber die Kunstgeschichte, wie aus dem musikalischen Elemente das poetische, und zwar nun in der höchsten Form des Dramas erwuchs; und in eigenthümlicher Weise lehrt sie es uns zweimal. — Wie dem Unbewussten das Bewusstsein aufging, wie dem Willen die Vorstellung erschien, wie der Ton das Wort fand, so ward in Hellas dem Mysterium von dem dionysischen, allverschmelzenden, universalen Affecte die plastische, objectivirende Form des Mythos; und dieser Mythos war das gegenüber dem dionysischen Dithyrambos des Volkes aristokratisch für sich ausgebildete apollinische Kunstwerk der epischen Poesie. Die feindlichen Mächte des Universalen und des Besondernden, einst als Musik und Poesie ureinig im Liede, versöhnten sich in dem herrlichen Gesammtkunstwerke der attischen Tragödie. Dies Kunstwerk starb mit den fortgesetzten Kämpfen der im Leben unversöhnten Mächten rasch dahin. Ueber seinem Grabe aber lebten die einzelnen Elemente getrennt weiter und entwickelten sich durch die Jahrtausende bis zu der erstaunlichen Höhe des Shakespeare'schen Dramas, der Beethoven'schen Symphonie. Da hatten nun aber die Götter die Rollen getauscht. Die Schönheit Apollons, des plastisch erscheinenden Kunstwerkes der Poesie, war vor den Gefahren einer fortschreitenden realistischen Individualisirung hinüber geflohen in das Gebiet des Dionysos, der durch das Wunder der christlichen Kirche ganz zum Weibe ge-

worden war, zur künstlerischen Verkörperung gleichsam der Gottesmutter selbst, im körperlosesten, idealsten Stoffe. Dies Ewigweibliche der christlichen Musik verdankt seine unendlich erhabene Schönheit der Kunst der Harmonie, welche der dionysische Geist des Alterthumes nicht aus sich selber, sondern eben nur erst durch die Verbindung mit der plastischen Schönheit des poetischen Mythos hatte gewinnen können. Nun erst spiegelte sich auch in dem harmonischen Tonmeere der christlichen Musik das Allwesen jener unbewussten Ureinheit völlig ab. Nun erst also verdiente dieser Spiegel des Mutterelementes auch den Namen der ewigweiblichen Kunst, der Kunst allversöhnender Liebe. Aber dieses Meer hatte endlich keine Grenzen mehr, diesem Ewigweiblichen fehlte der Mann. Die unendliche Deutbarkeit der musikalischen Symphonie, von Beethoven auf das Höchste gesteigert, verlangte aus innerer Nothwendigkeit die Deutung durch das scenische Beispiel, und dieses individuelle Exempel des Allgemeinen brachte ihr das Drama der einsam nun bis zu solcher höchsten Form entwickelten Poesie. Dieses Drama aus der Musik hervorgehen zu lassen war das Meisterwerk Richard Wagners.

Dem Drama gegenüber erscheint die Musik also zunächst als das Weibliche, als der künstlerische Mutterschooss, oder als die Heimath, deren Nationalität das Drama auch nicht verläugnen kann, sobald es sich nicht mehr in nationaler Abgeschlossenheit zum Realismus des modernen gesprochenen Schauspieles entwickelt. Andererseits aber soll das einzeln entwickelte Drama auch seine ideale Schönheit, die es eingebüsst unter der Macht des Realismus und der Entfremdung seiner Stoffe von der mythischen Einfachheit, und die ihm gebührende ideale Sphäre überhaupt wieder gewinnen durch die rein ideale Kunst der Musik. Das Ewigweibliche kommt somit nach seiner doppelten Seite zur Geltung. Das Drama stammte allerdings aus der Musik als die individuelle Erscheinung ihres allgemeinen Wesens, die sinnvolle Besonderung ihres unbestimmten Empfindungselementes, die scenische Offenbarung ihres harmonischen Mysteriums. Andererseits aber trägt es nun auch durchaus den idealen Charakter dieses Mutterelementes, da es in jedem Momente so innig wie niemals im antiken Drama mit diesem Elemente verbunden ist, ein Bündniss wie des Mannes mit

dem Weibe, welches doch wahrlich auch ein Leben für die Zukunft zu zeugen vermögen sollte! — Haben wir also nun die Herkunft dieses Dramas aus der Musik, und zwar psychologisch wie historisch und ästhetisch, erkannt und uns von seinem musikalischen Charakter überzeugt, so müssen wir gestehen, dass ein solches Drama wohl auch — bildlich gefasst — durch jene Benennung bezeichnet werden könnte, welche in der That, wie wir vorher sahen, diese musikalische Herkunft und diesen musikalischen Charakter besagt.

Der einfache Name: Bühnen- oder Schauspiel verräth uns noch nichts von der künstlerischen Nationalität oder Eigenart des damit bezeichneten Dramas. Deshalb auch musste es geschehen, dass das Schauspiel oder Drama, als es erst einmal nicht nur mehr ein schönes Wort im Titel der Oper war, vernünftiger Weise auch aufhörte, specifischer Ehrenname des gesprochenen Schauspieles zu sein. Auch für dieses musste nun, entsprechend dem musikalischen Drama, ein neuer, bezeichnender Titel gefunden oder vielmehr ebenfalls ein alter, von dem bequemen „Schauspiel“ in die Rubriken ästhetischer Lehrbücher verdrängter wieder aufgefrischt werden. Aber wie man neben dem musikalischen Drama gar bald das Musikdrama bevorzugte, so beliebte man nun auch neben dem recitirten von einen recitirenden Drama zu reden. Wenn man schliesslich, gestützt auf die symbolische Deutung des Namens „musikalisches Drama“, beinahe versucht sein könnte, auch dem Musikdrama als einem „Drama der Musik“ in jenem Sinne das Wort zu reden, in welchem Wagner selbst bei seinem Proteste gegen den Titel sagte: er würde seine Dramen gern als ersichtlich gewordene Thaten der Musik bezeichnet haben, — so versagt doch hingegen jeder Versuch einen derart offenbar falschen und leider gerade so eingebürgerten Ausdruck wie „recitirendes Drama“ zu vertheidigen. Noch wäre ein recitirendes Schauspiel wohl zu dulden, da ein Schauspiel doch eben zunächst das erscheinende, auf der Bühne zur Schau tretende Spiel, also auch die Gemeinschaft der Spielenden selbst bedeutet, als welche allerdings „recitirende“, d. h. nur sprechende Spieler sind. Drama aber heisst Handlung, und zwar bezeichnet der Titel die Handlung als Dichtung; das Drama als gedichtete Handlung ist erst zum Schauspiele, zur Darstellung durch Bühnenkünstler, bestimmt. Die dramatische Dichtung,

das Drama als solches, kann aber doch nimmermehr als recitirend gedacht werden; es wäre dann ja nichts besseres als solch ein musikalisches Drama im Sinne eines Musik machenden seltsamen Mechanismus. Hier ist gar keine andere, tiefere Deutung möglich; das Participium hat eben nur die eine Meinung, dass es die Handlung des mit ihm verbundenen Substantives bezeichnet, als welches in diesem Falle sogar selber eine „Handlung" bedeutet. Das recitirende Drama entspricht dem musicirenden, dem singenden — als „Musikdrama" — oder dem springenden — als Ballet — oder dem singenden und springenden — als Oper mit Ballet im alten Stile — wobei man immer wieder an die Kempelensche Sprechmaschine, oder das Orchestrion, den Musikstuhl, die musikalische Dose, oder gar an das Spükeding des deutschen Märchens: das singende und springende Löweneckerchen erinnert wird!

Nein, das Drama recitirt nicht; es wird recitirt, ist also kein recitirendes, sondern einzig und allein ein recitirtes. Das sollte selbst in unseren Tagen des Sprach-Ungefühles sich noch ohne Weiteres begreifen lassen! Dagegen — in der Verbindung „musikalisches Drama" handelt es sich nicht um die einfache Rektion und Flexion eines Fremdwortes, sondern um einen in der Sprache ausgedrückten Gedanken, und zwar in der deutschen Sprache, trotz dem fremden Ursprunge der einzelnen Worte. Dass dies so ohne Weiteres recht begriffen werde, ist keineswegs vorauszusetzen. Wagner wusste wohl, was er that, als er — ohne Berücksichtigung weiterer Deutungs-Möglickeiten, die einen noch feineren Sprachsinn erforderten — kurzweg gegen „Musikalisches Drama" ebenso wie gegen „Musikdrama" schrieb. Diese Worte sind nun einmal hervorgegangen aus unserem Unverständniss für die eigene Sprache, und fort und fort gebraucht von aller Welt müssen sie beitragen, dieses Unverständniss zu verstärken. Einzelne mögen sie sich besser deuten; aber das allgemeine Verständniss haftet am Unverständlichen, und das ist das Unverständige. Schöner Name, es thut mir leid um dich. Aber, wenn ich dich noch gebrauchen muss, in Ermangelung eines besseren, dann werde ich es mit dem Bewusstsein thun, dass ich von einem Privatbesitze einen ungehörigen öffentlichen Gebrauch mache, während meine Leser denken werden, dass ich ein aller Welt gehöriges, öffentliches

Ausdrucksmittel mit Fug und Recht auch in meinen Privatgebrauch genommen habe. So missverstehen sich die Deutschen in der Anwendung ihrer Sprache und dennoch — Dank ihrem Genius — haben sie eine deutsche Kunst! Benennt sie, wie ihr wollt, wenn ihr sie nur leben lasst. — Es lebe das „musikalische Drama"!

Vom dramatischen Gesang.

(1872.)

„Aber Wagners „Melodie" ist doch kein Gesang; nur Recitativ, nur Recitativ!" Wer hätte diesen Klageruf nicht schon vernommen? Welchen wahren Freund des Meisters hätte nicht schon einmal die Forderung nach „logischer" Widerlegung des Vorwurfs momentan aus einer begeisterten Ueberzeugung heraus in Verlegenheit gesetzt, der er im Augenblick nur etwa durch eine Phrase Luft machen konnte?! Was hilfts uns, wenn man mit überlegener Miene antwortet: „Mit nichten; es ist ein „recitativisches Arioso?" — „Seht ihrs, hört ihrs, also doch nur recitativisch!" ruft sogleich der Chorführer zur Rechten. „Arioso! Arioso! Gütiger Himmel, habt ihr etwas von dem süssen melodischen Liebreize eines italienischen Arioso bemerkt?" ruft der Chorführer zur Linken dazwischen. Und laute Bravi erschallen den beiden ebenso kühnen wie klugen Vorkämpfern des „Recitativ-Vorwurfes" aus der Menge ihrer Heerschaar: denn offenbar haben beide Recht. Es ist entschieden kein „Arioso"; also heisst es ganz richtig „recitativisch". — Damit gehts also nicht! Es muss erst eine Einheit in diesen Dualismus kommen.

Eine solche Einheit aber bemerken wir ohne Weiteres in jeder wahren Wirkung dieser Werke. Da spricht Etwas zu uns in seiner eigenen Sprache, die keinen Zweifel an sich selber kennt. Und, was so spricht, ist der dramatische Geist des Ganzen, welcher auch immer noch am Ehesten die Herzen selbst kritisirender Hörer packen mochte, wenn sie gleich seine Sprache noch nicht verstanden, weil sie von

vornherein eine andere von ihm erwarteten. Da es aber das Ganze war, und zwar als ein Drama, das eine solche Wirkung hervorrief, so hätte sich, wäre der Vorwurf einer recitativischen Ausdrucksweise gerechtfertigt gewesen, ein gewaltiger Zwiespalt zwischen dem Wesen und dem Ausdrucksmittel des Ganzen ergeben müssen. Solch einen Zwiespalt bringen aber erst eben jene Kritiker in die Empfindung des Ganzen hinein, indem sie eine Sprache verlangten, die das Drama nicht sprechen kann. Trotzdem erschien schliesslich auch diesen Alles so sehr aus einem Gusse, dass sie nun, weil die Sprache ihnen fremd blieb, auch das Drama nicht gelten lassen wollten, welches sie momentan „gepackt" hatte. Wesen und Erscheinungsmittel müssen sich decken, sich selbst wesentlich entsprechen, wenn ein vollkommenes Kunstwerk erwirkt werden soll. Nicht jedes beliebige Mittel dient willig jedem beliebigen Kunstzwecke. Wie das Wesen des Dramas sich uns offenbart, so muss auch das Wesen seines Ausdrucksmittels in verwandter Weise sich begreifen lassen. Wer es also noch nicht begriffen, nämlich, an der künstlerischen Wirklichkeit oder Wirkung erfahren hat, und daher von Recitativ reden kann gegenüber der gesanglichen Ausdrucksweise des Wagnerschen Dramas: der wird leider erst noch theoretisch-historisch sich vergegenwärtigen müssen, aus welchen Elementen das Drama selbst hervorgewachsen ist. Aus denen entsprechenden Elementen des gesanglichen Ausdrucks müsste auch die Gesangsweise des dramatischen Ausdrucks bei Wagner sich — theoretisch — erklären, falls diese als Mittel dem Zwecke des Ganzen, der Darstellung des Dramas, wirklich entspricht. Es ist klar, dass es ebenso falsch im Sinne des darzustellenden Dramas sein würde, wenn nur die reine Gesangsmelodie, wie man sie aus den Arien der älteren Oper gewohnt war, dem dramatischen Inhalt als Ausdrucksmittel dargeboten wäre. Aus dem Drama würde dadurch nur lyrischer Gesang geworden sein, dem ein für sich allein dramatisch sich ausnehmender Text zufällig, um nur Worte zu haben, untergelegt ward: ein Liederheft von der Bühne herab im Costume gesungen. Dass andererseits der nur erzählende Ton des Recitativs nicht zum Ausdrucke dramatisch bewegten Gemüthes tauge, darauf basirt der ganze Vorwurf vernünftiger Weise, wenn auch Viele nur unbewusst, d. h. unbekümmert um das Drama, von dieser Basis aus seine Spitze gegen den

Meister mehr als gegen das Kunstwerk als solches kehren mochten. Jedenfalls genügt weder das Eine noch das Andere, weder arioser Gesang, noch recitativische Sprache, wenn man so sagen darf, allein für sich als Ausdrucksmittel eines Dramas, also eines dramatisch bewegten Gemüthslebens in Menschenherzen. Wollte man aber nach Art der alten Oper beide Weisen rein äusserlich zusammenbringen, indem man sie abwechselnd auf einander folgen liesse, so hätte man auch eben nur einen Wechsel zweier verschiedener Elemente, aber nicht Das, worauf es gerade ankommt: die Entwickelung des Einen, dramatischen Elementes, des Dramas, das sich in energischen Willensströmungen aus den Gemüthern der Individuen zu seinem idealen Ziele, der ästhetischen Erscheinung der tragischen Idee, entwickelt.

Wir erkennen aus dieser Entwickelung, so ungestüm ihr Strom im Wirbel uns fortreisst, doch noch die Elemente, aus denen der Strom zusammengeflossen. Es ist bekannt, dass es schon eine Zeit gegeben hat, welche ein Gedicht ohne Gesang, eine Musik ohne Poesie nicht zu denken vermochte, und wieder eine Zeit, welche sich in der einzig möglichen Form ihrer höchsten Kunst an den Ursprung aller Kunst und an die Ureinheit von Ton und Wort hätte zurückerinnern können, wenn sie dieser ihrer Kunst gegenüber nur rein kunstgeniessend, nicht aber reflectirend, spekulirend, kritisirend sich verhalten hätte, wie wir heute leider pflegen und zum Theil sogar müssen. Der reine Lebenswasserstrom der Kunst ward in seine einzelnen Elemente künstlich — nicht künstlerisch — zersetzt. Die Elemente sind s. z. s. der Sauerstoff der Kunst, die Musik, aus der sie ihr ewiges Leben immer wieder zu schlürfen gezwungen wird, und jener eigentliche Wasserstoff, als welchen man wohl das Element des schönen Scheines, des poetischen Spiegels der individualisirten Wirklichkeit, bezeichnen kann: die epische Poesie oder die Poesie als solche, gegenüber jener specifischen Lyrik. Diese beiden Elemente, in der Sprache der Chemie O und H, — Orpheus und Homer, — schieden sich durch die zersetzende Einwirkung eines neuen Geistes, der mächtig genug war, sie bis heute getrennt zu halten. Die getrennten Elemente, gleich flüchtigen Göttern, entwichen dem offenen Felde des nationalen Lebens und bauten sich jedes ihr eigenes Haus, eine Einsiedelei ausserhalb des Treibens und Drängens der politischen

Komödie einer kunstberaubten, aber selbstzufriedenen neuen Welt. Doch in diesen Klausen, über deren Pforten nun mit goldenen Lettern geschrieben stand: „Hier und nirgends anders wohnt diese und keine andere Kunst!“ entwickelte sich der in jedem Theile fortlebende unsterbliche Trieb nach Wiedervereinigung als ein rastloses Verlangen, die erhabene Wirkung der verlorenen Einheit nun aus sich selber wiederzugewinnen. In einer Zeit, in welcher der Geist jener neuen Kultur selbst an seine Grenze gelangt, erklären auch die getrennten Künste, an ihren Grenzen zu stehen. Ihre Erlösung aber aus der Noth ihres dennoch stäts lebendigen Triebes müssten wir in demselben Endziele finden, an welchem der moderne Geist erschöpft niedersinkt mit dem Todesseufzer: „Hier, im Tempel dieses unbekannten Gottes, quillt auch mir das Wasser ewigen Lebens.“ Und so mündet der Strom des politisch-socialen und des wissenschaftlichen Lebens wieder in den, durch die Vereinigung seiner Elemente, neu fliessenden Strom der Kunst. Die Kunst aber feiert diese ihre Neugeburt nun aus Noth und Verzweiflung, während sie einstmals aus der freudigen Schöpferkraft der Natur entstanden war.

Was erkennen wir nun in dem dramatischen Helden, der uns neugeboren entgegentritt? Aehnelt er Mutter oder Vater, oder ist er ein lebendes Abbild ihrer Liebesverschmelzung? Er tritt uns entgegen als Das, was er sein muss: als die dramatische Frucht des Bundes der Lyrik mit der epischen Poesie. Schon einmal hatte in alter Zeit das Kunstwerk des Götterkultus zerschellen müssen, und die Feier des Gottes als einer olympischen, idealen Erscheinung im epischen Gedichte des Rhapsoden war auf hellenischem Boden neben die Empfindung seiner Gottheit, die sich im musikalischen Ausdrucke des dithyrambischen Chorgesanges äusserte, als feindliche Macht, als aristokratische Bürgerkunst neben die Volkskunst des offenen Landes getreten. Doch in der attischen Tragödie hatten beide Elemente sich vereinigt, und der Chor empfing nun mit Entzücken die Erscheinung des scenischen Gottes, des Helden, sowie dieser aus der Musik des Chores sich selber ein neues, dramatisches Leben schöpfte. Doch blieb es in der That innerhalb des Rahmens der attischen Tragödienbühne mit ihren getrennten Räumen der Orchestra und der Scene bei einer Art symbolischer Verbindung. Rechte Lebenseinheit verhinderte das durch die alte Kultusform ge-

heiligte Sichgegenüberbleiben des Chores als Einer Person und des tragischen Helden als der Anderen, ursprünglich Zweiten; und als nun Beide später wirklich in Verbindung traten, büsste unter dem Einflusse der zerstörenden neuen Zeitströmung, der Dialektik des Gedankens wie des Affekts, sowohl der Chor seinen musikalischen, als der Held seinen idealen Werth ein. Der Held trat von der Scene über die Orchestra hin gleichsam dem Zuschauer als Gleichbürtiger nahe, und der Chor blieb nur scheinbar noch eine Zeitlang in der Orchestra, sein lyrisches Element zog — selbst schon entheiligt — in die Brust des Heros auf der Scene als individueller Affect ein, während die Hülle seines Wesens, die formelle Musikkunst drunten ihre Stückchen aufspielte, weil die Gewohnheit Musik zum Drama verlangte, das nun weder Musik noch Drama war. So war die Verbindung der beiden Elemente zu einer scheinbaren Einheit im späteren Alterthume nur das Wetterzeichen gänzlicher Trennung: denn Das, was sich da verband, war nicht mehr Das, was sich hätte noch inniger verbinden sollen, als es in der Blüthezeit der attischen Tragödie selbst nur geschehen war. Auch in der Kunst giebt es, wie in der Politik: Judasküsse!

Eine wahre Vereinigung beider Elemente zum Drama wäre aber so vorzustellen: die epische Gestalt des Helden, seine bildliche Erscheinung als ideales Individuum, empfängt Leben durch das Einkehren des lyrischen Ich, des lebendigen Subjectivismus, in seiner Brust. Das schöne Object poetischer Plastik wird dadurch allerdings Subject, und zwar nicht mehr als nur lyrischer Träger allgemeiner Empfindungen, sondern als bestimmte Person in lebendigster dramatischer Bewegung. Das Ich des Lyrikers steigt also in die epische Heldengestalt wie eine Maske, aber nun spielt es aus ihr heraus eine ideale Rolle als Exempel der allgemeinen Empfindung. Künstler wird ja der Lyriker erst als Träger rein allgemeiner Empfindungen, dramatischer Künstler aber, wenn er diese allgemeinen musikalischen Empfindungen in die objectiven Erscheinungsformen epischer Poesie, das heisst: in die Personen der reinen Dichtung überträgt. Nicht also der recitirende Schauspieler neben dem singenden Chore, sondern der in epischen Dichtungsgestalten auf der Bühne erscheinende lyrische Künstler ist uns der wahre dramatische Held. Durch die Musik lebt das Bild

dieses Helden; in sie geht es sterbend als in ein ewiges Leben wieder auf. Sie selber aber auch lebt im Bilde ihr sichtbares Leben unter der Form dramatischen Werdens und Vergehens und gewinnt aus diesem Prozess erst das völlige Verständniss der in ihr offenbarten tragischen Idee.

Hiernach schliessen wir unsere theoretische Antwort auf einen reinkritischen Vorwurf: Ist der dramatische Held, oder die dramatische Person überhaupt diese Geburt aus lyrischem und epischem Elemente, so muss auch, nach Anfangs erwähntem Satze, das Mittel seines Ausdrucks dementsprechend geartet sein. Es darf weder rein lyrischer Gesang, noch eine epische Rede oder recitativische, nämlich erzählende Manier sein. Den Charakter der Manier konnte das Recitativ nie verlieren, indem es weder Sprache noch Gesang sein wollte und doch nicht der dramatische Gesangsausdruck war, der beide in sich vereinigt. Wollte es, bei seiner epischen Breite, den Boden blosser Erzählung verlassen und, ohne dazu geboren zu sein, dramatischen Scenen zum gesanglichen Ausdruck dienen, so ward es einfach unnatürlich und ennuyant. Wollte dagegen der rein lyrische Ariengesang sich zu dramatischem Leben in Duetten, Terzetten, grossen Ensemblesätzen aufschwingen, indem er das seinem eigenthümlichen Wesen Fehlende durch eine Aenderung der äusseren Form seiner Anwendung ersetzen wollte, so ward dieses Bemühen von dem Moment an lächerlich und überflüssig, als die Instrumentalmusik im dramatischen Leben der Symphonie sich bis zu einer derartigen musikalischen „Symbolik“ des darzustellenden Dramas entwickelt hatte, dass sie nunmehr dessen eigentliche Realität repräsentirte. Seit das Orchester uns durch Beethoven den Genuss eines unvergleichlichen musikalischen Ensemblesatzes hat kennen lehren, erscheinen uns die „symphonischen“ Anstrengungen der Sänger, welche doch zugleich dramatische Personen sein wollen oder sollen, in der That komisch. Weder Recitativ für sich, noch Ariengesang für sich kann jemals Ausdruck dramatisch bewegten Gemüthes werden. Der dramatische Gesang Wagners ist ebenso eine Geburt des epischen und des lyrischen Ausdrucksmittels der Musik, Sprache und Gesang, aus ihrem friedenschliessenden Liebesbunde, wie der dramatische Held eine solche Geburt aus den beiden Elementen selber,

als verbundenem künstlerischen Object und Subject, und das Drama überhaupt die lebendig verkörperte Verschmelzung des Epischen mit dem Lyrischen ist.

„Merker am Ort!“

(1877.)

Ein Wort zur Abwehr.

Wir leben im Zeitalter der Kritik. Seine Devise lautet: „Alles, was entsteht, ist werth, dass es zu Grunde geht“ unter dem sofort darauf gegossenen Mehlthau der „objectiven“ Beurtheilung. Gutgeachtet wird auf Nichts mehr, begutachtet aber Alles und Jedes ohne Zaudern und Zagen. Das Hühnchen wird anatomisch secirt, noch ehe es die Eierschale abgestreift. Kaum hat der Genius sein Kind geboren, gleich stellt sich der Merker als Wickelfrau ein und schnürt es in das gehörige Journalpapier, bis es erstickt. Von Fortschritt und Entwickelung wird geredet, als wäre die ganze Welt voll davon; aber zum selbständig gleichmässigen Fortschreiten, zum natürlichen, ruhigen Sichentwickeln lässt der kritische Geist keiner Erscheinung mehr Zeit. Dass Vieles faul und überreif zum Abfallen und Vergehen ist, mag ein gewisses Uebermaass zersetzender Kritik in unseren Tagen erklären und entschuldigen. In der Polemik, die an solchen Bäumen schüttelt, dass das Obst bald ganz herunterfalle, darin behält der kritische Trieb der Zeit sein volles Recht. Nun aber wirft er sich auch mit wollüstiger Wuth auf das wenige wahrhaft Gesunde, das sich aus Moder und Wust mit der eigenthümlichen Kraft des Fortgedeihens zu besserer Zukunft entwickeln will. Auch das noch Unreife, das aber heilsam erquickende und stärkende Frucht verspricht, wird alsbald niedergeschüttelt, zerschnitten und im Surrogatzucker des kritischen Besserwissens eingekocht.

Das Bayreuther Unternehmen ist auf dem Gebiete der nationalen Kunst solch etwas Gesundes, dass nur der ernstlichen ruhigen Fortentwickelung in entsprechend organisirter eigener Institution zu überlassen ist, damit sich die ihm innewohnende ideale Kraft einst zu voller Blüthe entfalte. Wir wissen, wie die moderne Kritik sich so rasch darüber her gemacht hat, um ihre flüchtige Pflicht auch daran abzuthun. Es ist natürlich, dass eine meist im Moder des Vergänglichen, Abfaulenden, Werthlosen thätige Kritik selbst den Charakter ihrer Arbeitssphäre annimmt und nun nicht anders mehr als feindlich auf das Gesunde, Grosse und Edle blicken kann. Darum, wenn Sendboten solcher Kritik die neue Erscheinung in Bayreuth fröhlich benutzten, um all ihre Bosheit daran auszulassen, so durften wir uns ruhig von dem ekelhaften Schauspiele kraftlosen Eiferns und Geiferns abkehren. Anders steht es, wenn Jemand, der als guter, wohlwollender Freund auftritt, der uns Hoffnung macht, dass er an unserer Seite manch treffend Wörtlein mitreden werde gegen die zu bekämpfenden Uebelstände und Hindernisse und thätig mitwirken könne bei der Ausbildung des Nöthigen und Nützen, wenn ein Solcher gleich allen Anderen nichts Eiligeres zu thun hat, als über die ersten Frühlingsblüthen der Kunst seinen Spartopf voll kritischer Kleinklügelei auszugiessen.

Als in einer der letzten Nummern im Festspieljahrgange des „Musikalischen Wochenblattes“ der Artikel eines namhaften Wiener Gesangslehrers*) über den Gesang bei den Bayreuther Festspielen zu erscheinen begann, durfte man ihn wirklich mit aufrichtiger Freude begrüssen. Die ersten beiden Abschnitte zeugten vom trefflichen Verständnisse dreier Dinge: des eigenartigen Wesens der Wagnerschen Gesangsmethode, der historischen Entwickelung der verschiedenartigen nationalen Gesangsstile und der aus der Erscheinung des Neuen inmitten des allgemeinen Stilwustes sich ergebenden Nothwendigkeit der Gründung einer eigenen Schule für den dramatischen Gesang Wagners. Eine solche Auffassung der kritischen Pflichten konnte man sich gefallen lassen. Die Bezeichnung des Wagnerschen Gesanges als canto declamato, der — im Gegensatz zum älteren Recitative — mehr gesungen als ge-

---

*) Der Name des inzwischen Verstorbenen thut nach 10 Jahren nichts zur Sache.

sprochen, und wobei doch der Deutlichkeit der Sprache kein Abbruch gethan werden soll, war ganz annehmbar, und das citirte Beispiel des Wotan-Monologes vorzüglich gewählt. Wahrheit der Empfindung und Reinheit der Ausführung als die Grundelemente der neuen Methode zu bestimmen, die gerade darum den Namen der echtesten deutschen verdiene, damit konnte Jeder einverstanden sein.

Ebendamit aber wäre es für jetzt auch genug gewesen; vorerst war hier Nichts weiter zu sagen: das war der Grundplan, wonach weiter zu wirken wäre. Sagt unser Freund doch selbst gleich darauf: „Der Paragraph von der Stimmbildung wird darin — d. h. in der Gesangsschule für den neuen dramatatischen Stil — eine Wichtigkeit bekommen, die er früher nie gehabt.“ Er wird es! Ohne Zweifel. Nur Geduld, verehrter Herr Lehrer! Das geht doch nicht so mit einem Schlage. Heisst es doch an anderer Stelle ganz vernünftig, so etwas sei leichter gesagt als gethan. Gehören doch nach Ihrer eigenen Meinung eben solche (dem grossen dramatischen Stile gegenüber) artistischen Detailfragen in jene Gesangsschule, darin man dafür eigens „erzogen werden“ müsse. Nur, liest man dies so dicht bei einem wunderlichen Kleinkram persönlich-kritischer Belehrungsversuche im trockensten Tone des competenten Merkerthums, so weiss man freilich nicht mehr recht, ob da wirklich noch jene Wagnerische Schule, die unser Herr selbst „mit Freuden begrüssen würde“, oder nicht doch nur seine eigene 34jährige gemeint sei, die sich so sehr beeilte, die kaum erst in die Sphäre der „neuen Methode“ eingetretenen Sänger (oder ihren Meister?) zu belehren, dass ihre eben mit so hochachtenswerth eifriger Hingebung vollbrachte grosse künstlerische That mit einer gewissen „runden Mundöffnung“ weit leichter und besser auszuführen gewesen wäre.

Es bleibt überall ernstlich zu bedauern, dass unser Herr Gesangslehrer sich mitten in seinen wohlmeinenden und wohlverständigen Auslassungen zu so schulmeisterlichen Seitensprüngen hat verleiten lassen. Nun kann er nicht verhindern, dass man ihn nicht mehr recht versteht. Er widerspricht sich in allzu seltsamer Weise. So erscheint er im Anfangssatze seines Artikels völlig als das Kind seiner Zeit, der Zeit der Kritik, das in der That glauben kann, es sei „nun das pro und contra der (Bayreuther) Begebenheit reiflich abge-

wogen und zum Resultat gediehen." Wenn er dann nachher die Künstler des ersten Festspieles schon ganz nur wie bereits examinirt entlassene Schüler der ihnen erst noch gewünschten Gesangsschule bis ins Kleinste kritisch behandelt, so ist das nur getreulich im Geiste jenes Satzes verfahren. Dagegen aber schliesst er seinen Artikel wieder im richtigsten Tone uneingeschränkter Bewunderung vor den grossartigen Leistungen dieser Künstler, deren Können aber zur wirklichen neuen Kunst werden zu lassen, ihm freilich eine sehr schwierige, langwierige Zukunftsaufgabe scheint. Er ahnt es offenbar, was diese Menschen gethan, wenn er es auch nirgend besonders in Betracht zieht. Wo er beurtheilt, ist er eben leider nur der Schulmeister; und doch hätte er gerade darin sein besseres Verständniss bewähren sollen.

Denn, was konnte und durfte einzig in Bezug auf die besonderen Kunstleistungen in Bayreuth dem Zugeständnisse der äusserst schweren, eigenartigen Situation der Sänger und der Nothwendigkeit einer erst für sie zu gründenden Schule hinzugefügt werden? Doch nicht eine kleinliche Nachweisung etwaiger Schwächen und Fehler, die sich nach solchem Zugeständnisse ganz von selbst verstehen mussten und eben jener Schule zu überlassen waren, sondern die Hinweisung auf das schon trotz Allem und ohne Schule erstmals Geleistete. Schulresultate darf man prüfen und beurtheilen; an solchen Erstlingsthaten aber hat man sich nur zu erfreuen und sie zu bewundern.

Bewundernswerth vornehmlich war der moralische Werth dieser Kunstleistungen, der Charakter, den die Mitwirkenden damit gezeigt. An ihnen hingen wie Bleigewichte die ganze Convention der Opernmisère, die ganze tückische Verläumdungsgarde der Kritik, die ganze weite unästhetische, begeisterungsfremde „Jetztwelt." Dennoch strebten sie selbstwillig hinaus in das freie Reich der Kunst, auch ehe es ihnen noch reiche Sommerblüthen versprechen konnte, auch als es noch brach lag, und nur der Meister ihrer wartete mit der Verheissung einer sie kaum mehr persönlich belohnenden Zukunft.

Dann aber auch: welch ein bedeutendes künstlerisches Vorbild haben sie schon für künftige Schüler zu geben vermocht! Sie hatten sich, im ungemeinen Gefühle ihrer künstlerischen Zusammengehörigkeit zum Zwecke eines grossen rein

idealen Werkes, allesamt bereits in den neuen musikalisch-dramatischen Stil soweit eingelebt, dass ihre Darstellung in Vortrag und Spiel wirklich ein bisher unbekanntes einheitliches künstlerisches Ganzes bot. Auf diese hochwichtige Grundlage aller späteren Einzelausbildung war vorzüglich aufmerksam zu machen: darin lag ja die schönste Gewähr für die verheissene Zukunft. Ferner hätte gerade unser Freund mit der Einsicht und Ehrlichkeit, die er bei der Besprechung eines der Mitwirkenden zeigt, doch wohl auch die ausgesuchte individuelle Geeignetheit der einzelnen Sänger für die ihnen zugewiesenen Rollen innerhalb jenes stilvollen Ganzen hervorheben sollen. Dann wäre er vielleicht auch sogar darauf gekommen, nachzuweisen, wie selbst gewisse persönliche Schwächen zu besonderer Charakterdarstellung günstig mit benutzt wurden, wie überhaupt ein Jeder an seiner Stelle mit seinem Talente meistmöglich zu seinem Rechte kam: Alles neue, schöne Erscheinungen aus dem Grunde des künstlerischen Wesens der Wagnerischen Idee vom musikalischen Drama.

Statt dessen kommt nun der Gesangslehrer mit dem Notizbuch in der Hand und vermerkt, dass z. B. die Stimmbildung der Frau Materna die ehemalige „Operettensängerin" verrathe; als ob diese Frau ihm niemals die Weltbegrüssung der erweckten Walküre vorgesungen hätte. Er fügt ihrem Namen den der Schröder-Devrient mit einem monirenden Ausrufungszeichen bei, als wäre er der Mann, der, wenn er die Festspiele leitete, uns derlei Genies nach Bedürfniss schaffen könnte. Zu guter Letzt aber soll sich die kritisirte Künstlerin an dem nachgeworfenen Knallbonbon mit dem freundlichen Motto trösten: „Gleichwohl müssen wir ihr die Auszeichnung, die ihr zu Theil geworden, von Herzen gönnen"!

Zu solchen — sagen wir nur — Taktlosigkeiten gesellt sich noch Missverstand und Ungerechtigkeit, wenn der Kritiker auf Herrn Hill zu sprechen kommt. Sein Alberich ist die stilistisch (wie Wotan die geistig) schwierigste Rolle des ganzen Werkes. Ewig dämonisch leidenschaftliche Gier, das ist ihr furchtbares Wesen, und dies, ausser in den ersten „Rheingold"-Scenen, durchweg niedergezwungen in verbissenen düsteren Groll, vulkanisch im Innern der Brust tobend, zum weltvernichtenden Ausbruche drängend, doch immer gefesselt in Sorgen und Sehnen: ein unmenschlicher Dämon, in den

Kerker der von ihm selber gewirkten grossen Menschheitstragödie mit eingesperrt. Mit der Darstellung dieses eigenartigen Chararakters gab Hill geradezu ein Meisterstück und Musterbeispiel jenes in der Schule erst auszubildenden dramatischen Stiles. Das Uebertriebene, will sagen: übergewöhnlich Leidenschaftliche des Charakters ward hier wirklich durchaus zum stilvollen Kunstwerke.

Nun aber erfahren wir, die Scene mit Hagen z. B. sollte „traumhaft-ruhig" gehalten worden sein. Was? Sind die leidenschaftlich wilden Worte des beschwörenden Dämonen, dies hastige Drängen auf die Mordthat etwa traumhaft-ruhig? Wer träumt denn? Alberich? Doch höchstens Hagen, und der bleibt freilich durchaus traumhaft und ruhig; und Herr Siehr hob den Gegensatz zu dem feurig drängenden Alben auch gesanglich trefflich hervor. Ist das Ganze ein Traum des Hagen, so erscheint ihm Alberich darin sicherlich in voller glühender Lebendigkeit, wie das Gedicht sie darstellt. Ist es ein dramatischer Vorgang, den der Zuschauer als Wirklichkeit fassen soll, so wird nicht minder die leidenschaftliche Wildheit Alberichs zur prägnanten dramatischen Wirkung kommen müssen. Doch in beiden Fällen ist Alberichs Gesang bei aller Gluth und Wildheit ein geflüstertes Beschwören, und darin liegt die grosse Schwierigkeit der Aufgabe, die Hill aber geradezu ganz meisterlich löste. Der charakteristische dramatische Gegensatz zwischen Hagens Ruhe und Alberichs Erregung kam durch die beiderseitige Darstellung prächtig zur Geltung, und doch lag über dem Ganzen das Dämmer der Nacht, der tiefe Schauer des Geheimnisses, das im Morde des herrlichsten Helden ertagen soll. Wem diese Kunstleistung „übertrieben" scheinen und „widrig" werden konnte, der versteht überhaupt nicht den ästhetischen Charakter des Erhabenen und des Grausenhaften, und — dem ist eben nicht zu helfen. Er wird ungerecht aus Missverstand; geräth aber der Missverstand in die Taktlosigkeit, so muss man ihm das, wie gut er es auch sonst gemeint haben mag, doch ernstlich verweisen; und man verweist es ihm wohl am besten durch Verweisung auf das, was er selbst mit Freude begrüssen will: die musikalisch-dramatische Hochschule Wagners.

Das Nibelungen-Drama und der germanische Mythos.

(Vortrag, gehalten im „Leipziger Wagnerverein“, am 16. December 1876.)

Einem so eigenartigen Kunstwerke gegenüber, wie Wagners „Ring der Nibelungen“, hat der Unvorbereitete einen schwierigen Stand; aber auch Dem, der ihm dabei zu Hilfe kommen wil, ist die Sache nicht leicht gemacht. So wie es gedacht, und mit den vereinten Kräften aller Künste zu höchster Deutlichkeit ausgeführt ist, sollte dies Werk zwar unmittelbar die bestimmteste Wirkung auf jedes Gemüth ausüben, das überhaupt nur für Kunst empfänglich ist. In der That liegt aber auch das Störende, das zum Stutzen und Staunen Zwingende gar nicht auf Seiten des Kunstwerkes, sondern im Geiste des Publikums. Sehr wenige unserer kunstsinnigen Zeitgenossen sind wirklich bereits von einem persönlich bedürftigen Verlangen nach jener neuen Kunstform erfüllt, die Wagner uns schuf. Sehr Wenige fühlen den wunderbar verwandten Zug in ihrer Seele, der sie das Neue sofort als das Ihre, als die künstlerische Offenbarung ihres innersten Lebensgeheimnisses erkennen lässt. Das Kunstwerk tritt vor uns hin mit einer ganz entsetzlichen, furchtbar fremdartigen Forderung: „vergesst eure Gewohnheiten, werft die Brillen weg und schaut mit freiem Auge mich an, erkennt meinen Geist wieder als den eurer geliebten und verehrten deutschen Kunst, auch in der neuen Form, einer Form, die sich so innig dem Inhalte fügt, dass sie ganz Eins geworden sind, und dass, wer die Form erkennt, auch den Inhalt erfassen, und wer den Inhalt begreift, auch die Form verstehen muss“.

Aber das eben ist das Böse: diese untrennbare Einheit! Die Form steht nun dem Verständnisse schroff im Wege, weil wir sie nicht gewöhnt sind. Wir suchen das Bekannte in ihr herauszulösen; aber auch das ist uns fremd geworden. Wir versenken uns in die Musik, wir finden hier und dort liebe bekannte Züge, die uns ausrufen lassen: ja, das ist Musik, wie sie unsere grossen Meister schufen, aber dicht daneben und eng damit verwoben wieder andere, von denen wir nicht wissen, was wir davon zu halten haben, ob das noch Musik,

ob es überhaupt noch Kunst ist. Und ebenso geht es uns mit der Poesie. Ueberall treffen wir auf etwas, was über das Gebiet der Einzelkunst hinausgeht, die wir doch nur als solche zu betrachten gelernt haben. Schon dies sollte uns freilich daran mahnen, dass durch die Verbindung der Künste die Einzelne keinen Abbruch an ihrer Macht, sondern vielmehr eine Bereicherung erfahre. Eine verstümmelte Kunst verstünden wir noch durchweg; denn wir beklagten sie ja eben als eine Bekannte um ihrer Verstümmelung willen. Eine Kunst aber, die uns mehr darbietet, als wir von ihr gewöhnt sind, die uns an Stellen führt, wo wir sagen müssen: „das verstehen wir nicht mehr", eine derart bereicherte Kunst müssen wir erst noch verstehen lernen aus Dem, woher ihr dieses Mehr geworden. Die musikalischen Schwierigkeiten werden erst aus der Poesie, die der Poesie aus der Musik, und ihre Vereinigung aus dem Drama und dessen Darstellung zu erklären sein, Alles also doch schliesslich wieder aus jener Gesammtheit, die uns so schwer fällt, unmittelbar zu begreifen, weil sie aus einer Fülle von Ungewohnheiten besteht.

Ja, so liegt die Sache für den „Unvorbereiteten" d. h. eigentlich für den, der allzusehr vorbereitet ist durch seine Gewohnheiten, vorbereitet nämlich, bei seinem Theaterbesuche etwas ganz anderes zu erwarten und zu verstehen, als was ihm heute dargeboten wird. Wie helfen wir nun Dem zu besserem Verständniss? Es bleibt doch immer nichts übrig als ein Versuchen mit den einzelnen Theilen, freilich aber bei möglichst stäter Zurückbeziehung vom Einen auf den Andern und mit besonderer Berücksichtigung der zu überwindenden Gewohnheitsschranken. Dies hat sich denn auch der Verein, in dem zu sprechen ich heute die Ehre habe, vorgesetzt, indem er gesonnen ist, durch abwechselnde litterarische und musikalische Vorträge wenigstens die beiden Hauptseiten des Kunstwerks, die poetische und die musikalische, unter gegenseitiger Ergänzung, bis zum Vergessen der hinderlichsten Gewohnheiten einem grösseren Kreise vertraut werden zu lassen. Dabei bliebe aber immer noch Zweies unberücksichtigt, was doch von höchster Wichtigkeit ist. Erstens: die endliche, völlige, sinnliche Erscheinung in der Gesammtdarstellung, die man eben nur durch die Wiederholung der Festspiele erfahren kann, welche zu realisiren denn auch schliesslich das eigentliche Ziel der Vereinsthätigkeit bleibt. Und zweitens der dem

Ganzen zu Grunde liegende, eigenartige und eigenthümlich bedeutende mythische Stoff.

Dieser brachte allerdings sogleich Anfangs ein fremdartiges Element hinein, das in seiner Fremdartigkeit um so beschämender für uns sein sollte, als sie gerade in seiner echtbürtigen Deutschheit besteht, die wir danach arg vergessen zu haben scheinen. Er ist uns fremdartig, dieser mythische Stoff, zumal er auch im echten Gewande des Mythos vor uns hintritt, das wir nicht mehr als die natürliche Erscheinungsform des Allgemeinmenschlichen zu verstehen gewöhnt sind. Unser „Allgemeinmenschliches" ist eine moderne Ideologie, der das moderne Leben zwar durchaus widerspricht, die aber trotzdem, und zwar abgelöst vom heimathlichen Boden der Kunst, sich überall des grossen Wortes bemächtigt, sodass wirklich nie so viel von Ideen die Rede gewesen, als jetzt in den Tagen des Materialismus. Und doch hätte diese seltsame Zeit ein Recht zu sagen: „er taugt uns nicht, dieser fremdartige Stoff!" wenn nicht behauptet werden dürfte, dass der ethische und ästhetische Gewinn, den wenigstens wahrhaft Kunstsinnige auch heute dem Stoffe in seiner künstlerischen Formung verdanken können, die Arbeit aufwiegen wird, die es ihnen kosten muss, sich damit bekannt zu machen. Das aber glaube ich bestimmt versichern zu dürfen, bevor ich an die eigentliche Aufgabe dieses Abends gehe: Ihnen, geehrte Anwesende, zu der wünschenswerthen, näheren Bekanntschaft soweit zu verhelfen, als ich nach eigenem eingehenden Studium es vermag.

Den echten altgermanischen Nibelungenstoff zu wahrhaft dramatischer Verwerthung zu gewinnen und zu bearbeiten, erforderte allein schon eine gewaltige geistige Kraft. Das war nicht so leicht, als hätte es etwa nur gegolten, einen fertig vorliegenden, historischen Stoff zum Zwecke des Dramas mit poetischer Freiheit zu benutzen. Hier war die vieltausendjährige Arbeit eines Volksgeistes in ihren typischen Hauptergebnissen klar zu erfassen und im Sinne unserer Zeit neu zu gestalten, so weit dieser noch als eine nationale Entwicklungsform des Geistes jener Arbeit sich erweist. Dazu war aber vor Allem Ordnung in die ganz heillos dünkende Verwirrung zu bringen, worin die tausendjährige Arbeit, je länger sie dauerte, je tiefer gerathen war, eine Verwirrung, die zuletzt gleichsam monumental geworden in dem fragmen-

tarischen, widerspruchsreichen Zustande der Quellen, aus denen der Künstler seinen Stoff nur noch schöpfen konnte.

Begonnen hatte die Arbeit mit dem ersten Blicke, den der indogermanische Mensch aus dem stillen Thale seiner asiatischen Heimath erschreckt zum südlich leuchtenden Himmel erhob, der sich ihm plötzlich verdunkelt hatte durch wild bewegte Wetterwolken, in deren Ziehen, Wogen und Ringen ihm die grossartigen, Angst und Ehrfurcht weckenden Bilder eines überirdischen Kampfes erschienen. Bald erkannte er, dass, was ihn erschreckt, ihm Wohlthat gebracht, und das Uebergewaltige ward ihm zum Gott. Mit blitzendem Schwerte hatte dort oben auf seinem donnernden Wagen der kämpfende Gewittergott den gluthhauchenden Drachen erschlagen, der lange die Weide des Thals gedörrt, und gewonnen aus der Felsenburg am Himmelsrande war der reichste Schatz, die himmlische Heerde der Wolkenkühe, die nun ihre köstliche Milch in fruchtbaren Regenströmen erquickend und bereichernd auch niedergossen zur durstigen Erde. Das neue Licht, das nach solchem Kampfe der Welt erschien, war ein mildes, wahrhaft wohlthätiges, als hätte der zürnende Gott seine Stirn geglättet und herrschte nun friedlich mit der segnend verbreiteten Kraft seiner leuchtenden Waffe. Aber nach kurzer Herrschaft nahte von Neuem das erschreckende Dunkel, diesmal wirklich so feindselig, wie es das Gemüth des Naturmenschen unwillkürlich empfand: die Nacht tödtete den jugendlichen lichten Himmelsgott fern in den Wäldern des Felsenrandes, dahin er niedergestiegen wie zu fröhlicher Jagd. Sein Blut entströmte im Abendroth, und in düstere Trauer hüllte sich das verzweifelnde Thal — bis jenseit der neue Morgen ertagt: wiedergeboren aus Nacht erstand der leuchtende Gott und offenbarte dem Menschen die Religion der ewigen Wiederkehr.

Unzählige Jahre verrannen; das indogermanische Volk breitete sich aus über die Grenzen seines Thales, und mit sich nahm es den Glauben an den Kampf der Mächte des Lichtes und Dunkels, der Götter und Dämonen, und an die Unsterblichkeit des Göttlich-Guten. Da, von einer neuerklommenen Berghöhe sahen seine Männer zum ersten Male das Meer. Unendlich lag es vor ihnen ausgebreitet, geheimnissvoll rauschend und dunkel, und dennoch so wunderbar schillernd wie von innerem Lichte, ein andrer Himmel rings um die Erde, die wie ein Kind in seinem Schoosse ruhte.

Und als der Abend kam, sank auch die blutende Sonne in dieses dunkle Reich, und wie sonst aus den Nebeln der Nacht entstieg sie am Morgen nun strahlend dem Bade des Meeres. Mutter und Heimath schien es der Erde und der Sonne, die es schützend umschloss, schirmend barg und leuchtend gebar. War es zudem dieselbe heilige, reinigende, erfrischende Fluth, die dort dem Himmel entströmte, so bildeten von nun an im mythischen Geiste des Indogermanen das Meer der Wellen und das der Wolken fortwährend mit einander vertauschte Parallelen. Die Wolkenkühe oder Wolkenjungfrauen, die verfolgt oder gefangen von elementarischen Dämonen der junge Lichtgott befreite, sie belebten nun auch die Tiefe des Wassers, in dessen wunderbarem Rauschen man die Geheimnisse des Werdens und Vergehens ausplaudern zu hören meinte, welche diese Urheimath alles Seins als eigenste Weisheit besass. Das Spiel des ewigen Wechsels hatte seinen Ruhepunkt gefunden in der Vorstellung eines Urelementes, das man sich vor dem Beginn alles Lebens, vor den Göttern selbst, die Kraft der Entwickelung noch in seinem Schoosse bergend denken konnte: die Grundlage der Kosmo- und Theologie und die erste mythische Ahnung des Ewigen selbst.

Aber grösser und grösser ward das indogermanische Volk, und mehr und mehr zertheilte es sich in einzelne Stämme, die mit dem vererbten mythischen Gute der Väter ihre eignen Wege zogen. So kam ein kühner, jugendfroher Theil bis jenseit jenes geheimnissvollen Meeres und betrat den Boden einer neuen Welt: Europa. Nun galten die alten Bilder für neue Verhältnisse, der reiche Baum des indogermanischen Mythos schlug Wurzeln in einer anderen, minder grandiosen, aber freieren, frischeren und freundlicheren Natur, und es entwickelte sich aus seinen starken Grundästen ein buntes Leben junger Schösslinge mit den Kinderzügen der neuen Heimath. Um diesen Baum schlang das Griechenvolk seine heiteren Tänze, während ein rauherer Bruder aus der alten Familie sich davon trennte, um wagelustig noch weiter hinauf zu dringen in die Nebel des kimmerischen Nordens. In der griechischen Mythenwelt erkennen wir dieselben typischen Gestalten aus Asien wieder, doch neben einer immer klarer in schönen Gruppen sich ordnenden Götterfamilie bildet sich dort ein reiches, jugendliches Heldenleben aus, dessen kräftige Gestalten mitsammt ihren abenteuerlichen Geschichten doch nur

das wiedergeborene Abbild der Götter und ihres Lebens sind. Stirbt der junge Gott für die Phantasie des Menschen nicht mehr mit jedem Abende, und erfasst der Geist in der Vorstellung des ewigen Wechsels schon die Idee eines ewig Bestehenden, so erscheinen ihm bald die alten Gestalten seiner Götter in der letzteren Eigenschaft, während ihr dem Wechsel unterworfener Theil, ihre eigentliche mythische Tragödie, sich an jungen menschlichen Wiedergeburten ihrer selbst darstellt. Diese Helden bilden nun eine gewisse Mittlerschaft zwischen Himmel und Erde, die schon bei ihrem Entstehen den Keim zur sittlichen Deutung in sich trägt. Der jetzt den Drachen erschlägt, gilt freilich den Griechen noch als Gott, und doch ist der Pythontödter, der Heiland Apollon, schon ein halbmenschlicher Sohn des alten Gewittergottes, und ausserdem kehrt derselbe Kampf bei ihren grössten Helden wieder. Der homerische Liebling Achilleus verräth ihn allerdings nur noch in seinem Namen, worin man den altindischen Gluthdrachen Achi erkennt. Achilleus ist aber ferner Herr der Myrmidonen, des in der Erdtiefe wirkenden Ameisenvolkes, worunter man die schatzgrabende, kololdartige, dunkle Macht versteht, die wir Deutsche als Nibelungen kennen; und der Drachen tödtende Wettergott gewann ja von Anfang eben mit seinem Kampfe den Schatz solch eines dunkeln Nebel- oder Wolkenvolkes. Erschien dies dem alten indogermanischen Hirtenstamme noch selber als wohlthätige milchspendende Kuhheerde, so veredelte sich die Vorstellung mit zunehmender Vermenschlichung der Mythenbilder schon zur Gestalt verfolgter und gefangener Jungfrauen. Gemäss der Grundidee des Licht-Kampfes trat aber dabei das Dunkel als die eigentliche schatzbergende und Jungfrauen raubende Macht immer entschiedener hervor. Ward ja doch bei den veränderten lokalen und Temperaturverhältnissen unter dem Bilde des feindlichen Drachen nicht mehr die glühende Sonne verstanden; weshalb nun gerade der Sonnengott selbst, und nicht der väterliche Donnerer, den Python erlegen durfte. Auch Achilleus kämpft um die Befreiung einer solchen in feindlicher Burg gefangenen, geraubten Jungfrau: Helena in Troja; aber sie ist schon das Eigen eines fremden Mannes aus dem dunkeln Geschlechte der Feinde, und durch diesen trifft meuchlerisch den jungen Sonnenhelden in die verwundbare Ferse der frühe Tod. Helena, d. h. die Leuchtende, ist des himmlischen

Vaters Tochter, aus einem Schwanenei geboren, Schwanenjungfrau also, wie wir Deutsche sie nennen würden, jenes weibliche Wesen des irdischen Meeres, entsprechend Dem des himmlischen, der Wolkenjungfrau, unsrer Walküre. Beim Helden Perseus ist diese Jungfrau selber der vom Drachen gehütete Schatz, und er erschlägt ihn und gewinnt sie durch Waffen, die ihm Götter verliehen, und die er Dämonen genommen. Darunter befindet sich das Medusenhaupt der Aegis, die dem nordischen Aegishelme, der deutschen Tarnhaut gleicht, womit unser Wurmtödter Siegfried die Walküre gewinnt. Im Namen der Jungfrau des Perseus, der Andro-Meda, meldet sich schon die entsprechende weibliche Gestalt aus der Argonautensage: Medea, ein Name, der, wie Medusa, uns durchaus auf das himmlische Wasserelement verweist, und sprachlich nahe verwandt ist mit dem Meth, dem Göttergetränke der Germanen. Bekanntlich ist ja auch der griechische Nektar nichts als Regenwasser. Durch Zaubertrunk, wozu hier der indische, durch den Tod des Gluthdrachen gewonnene Milchregen geworden, hilft Medea dem Jason, dass er eben diesem Drachen den Schatz des goldenen Vliesses abgewinne: das Bild der durch den Gewitterregen fruchtbar bereicherten Erde oder auch des neuen Sonnenlichtes. Zugleich wird Medea selbst aus ihrer düsteren kolchischen Heimath befreit, um freilich bald darauf von ihrem Helden um den Preis der lieblichen Griechin Kreusa verlassen zu werden. Auch in dieser Untreue erkennen wir einen Zug unserer Nibelungensage, an die wir überall bei den erwähnten Mythen erinnert werden mussten.

Die Nibelungensage in ihrer weitesten, Götter und Helden umfassenden Bedeutung ist diejenige Form, in welcher jener nach Norden weitergewanderte rauhere Bruder des Griechen, der Germane, den alten indogermanischen Naturmythos vom Kampfe zwischen Licht und Dunkel bewahrt und entwickelt hat. Doch bei aller Verwandtschaft ist die Entwickelung bei diesen zwei Völkern ganz verschieden. Die Mythologie des Griechen löste sich eher vom Boden der Natur ab. Seine Götter wurden ihm zu edlen plastischen Gestalten der Kunst. An Stelle der Bewegung der mythischen Wirklichkeit trat die Ruhe künstlerischer Schönheit, und bald erschienen ihm ethische Begriffe im mythischen Gewande verkleidet. Die zur Kunst gewordene Religion nähert sich der

Philosophie, und die Philosophie in ihrer höchsten platonischen Blüthe nahm die künstlerische Form des Mythos an. Als aber der religiöse Sinn schwand, zerfiel auch das schöne Gesammtgebilde des griechischen Geistes wieder, und die Philosophie, in den verzweifelten Skepticismus gerathen, fand ihre erlösende Auflösung endlich im Christenthume, das andrerseits die schöne Sinnlichkeit einer Kunst verneinen musste, die nun schon als Luxus in römischen Herrendienst getreten war. Dem gegenüber blieb der Mythos der Germanen ungemein lange im engen Zusammenhang mit seiner Mutter, der Natur. Ihr seines Lebens dürftige Bedingungen abzuringen, war ja der stäte Kampf, die stäte Arbeit dieses nördlichsten Auszüglers der asiatischen Familie. Das Leben des Germanen war, während er seine Mythenformen ausbildete, ein rauhes Leben in und mit der Natur, die seinem Mythos die harten Gesetze ihres eignen Lebens, die der wilden Bewegung, des raschen Wechsels und der überall unvermeidlichen Vergänglichkeit dictirte. Nach diesen Gesetzen bewegt sich die Geschichte seiner Götter wie seiner Helden: es ist eine grossartige dramatische Tragödie, die keiner Philosophie weiter bedurfte, um nach der Erlösung verlangen zu lernen. Sie brach ihr selber das Thor mit der Idee der Götterdämmerung.

Diese Idee werden wir bereits dem germanischen Volke in seiner Einheit zusprechen dürfen, bevor es auch seinerseits wieder in zwei Theile sich schied. Zwar ist uns zunächst nur in der poetischen Litteratur des nördlicheren dieser Theile, des skandinavischen Stämmes, ein grossartig ausgeführtes Bild des Götter- und Weltunterganges überliefert. Doch beweist auch ein altes litterarisches Denkmal des anderen Theiles, unserer eigentlichen deutschen Vorfahren, wenigstens durch den gleichbezeichneten Begriff ihre Bekanntschaft mit der Vorstellung des Weltbrandes, Muspilli.

Dem germanischen Volksgeiste prägt sich die Idee des Wechsels und der Vergänglichkeit nicht nur aus den Naturerscheinungen des Wetterkampfes und des Tag- und Nachtwechsels ein, sondern ganz vornehmlich auch aus der in seiner Heimath so scharf und bedeutsam hervortretenden Folge der Jahreszeiten. Der kurze Sommer, der lange Winter und der heissersehnte junge Lenz verliehen dem mythischen Geiste hier eine neue Weite und besondere Tiefe. So ganz erfüllt von der ringsumgebenden Tragik der Vergänglichkeit that die

germanische Seele auf demselben Wege noch einen grossen Schritt weiter. Wie die Tageszeiten sich zu Jahreszeiten schon erweitert, so dehnten sich diese ihr nun mythisch aus zu Weltperioden. Diese ganze bestehende Welt der stäten Unbeständigkeit, des ringenden Neides und Streites, auch sie musste einmal mit all' ihren Göttern, Dämonen, Helden und Menschen in einem letzten langen Winter enden: dann aber wird ein neuer ewiger Frühling kommen für eine junge Welt, darauf statt alles Wandels, Wehs und Widerstreits nur Friede, Freude und Liebe mit dem reinen Golde eines unvergänglichen Lichtes spielen sollen. Was der heitere Grieche unter seinem sonnigen Himmel als eine überwundene Welt der Giganten und Titanen in den tiefen Tartaros fernster Vergangenheit geworfen, um unter den ewig lächelnden Blicken seiner in lichten Lüften selig schwebenden Götter gleich ihnen der Schönheit und Freude zu leben: das empfand und erkannte das ernste Gemüth des Germanen, dem frühe die Natur die tragische Wahrheit des Lebens predigte, als schwere düstre Gegenwart, um aber den unverzagten Blick, von idealer Hoffnung heroisch erglänzend, über diese Nacht hinwegzurichten auf den ersehnten Tag einer glücklichen Zukunft. Und als jenen heiteren Griechen das spielend fortgetrügte Weh des Lebens traf, da sank er nieder in seiner Schönheit um nimmer aufzustehen; aber aus jeder neuen, auch tiefsten Noth seiner Geschichte erhob sich der Deutsche stäts wieder mit demselben idealen Zukunftshoffen; und diese göttliche Kraft seines Idealismus rettete ihn aus der furchtbaren und unverläugneten Wahrheit des Pessimismus, erlöste sein Wissen im Glauben und gab ihm im rechten Augenblicke das siegende Schwert in die Hand für die befreiende That.

Unsere Vorfahren errangen also mit der letzten Erweiterung ihres Mythos bereits eine unvergleichliche philosophisch-ethische Tiefe religiöser Weltsymbolik. Und dies geschah, als doch ihre künstlerische mythische Gestaltungskraft es noch nicht zur bestimmten, klar umrissenen Zeichnung und Scheidung ihrer vielfach in einander verschwimmenden Götterwesen und zu einer gewissen staatlichen Ordnung in ihrem stürmischen und düstern Reiche gebracht hatte. Besonders gilt das eben von der speciell altdeutschen Mythenwelt, die noch in solchem schwankenden, unfertigen Zustande sich befand, als die neue Lehre des Christenthums sie traf. Nun war diese

Lehre ihrem wahren Geiste nach durchaus nicht neu; denn sie beruhte auf demselben Grundgedanken. Aus dem bejahten Pessimismus des Lebens drängt es die wahrhaftige Menschenseele kraft des transcendentalen Idealismus zu geistiger Erlösung zu gelangen. Viele altbekannte mythische Züge kehrten hier als geheiligte Erscheinungsformen der geoffenbarten ewigen Wahrheit wieder. Aber indem so das Christenthum den Deutschen nur die verklärte Erfüllung ihres eigenen mythischen Ahnens brachte und daher in seinem innersten Sinne vom deutschen Geiste ohne Verleugnung und Verneinung seiner selbst aufgenommen werden konnte, trat es mit seiner schon ausgebildeten kirchlich-dogmatischen Form jenem unfertigen heidnischen Mythenleben, also der sinnlichen Seite der germanischen Religion, als entschieden feindselig mit tyrannischer Unterwerfung entgegen. Die dunkeln und der Vergänglichkeit geweihten Götter flohen vor dem siegenden Zeichen des Kreuzes in die von der Kirche ihnen gegönnten Klüfte höllischer spukender Dämonen und liessen den Geist ihres Wesens fortan in fremder Zunge und leider auch fremdartiger Entstellung ihrem Volke predigen.

So verschwand im neuen Lichte der vielverheissende mythische Reichthum bis auf zahlreiche zwar, doch gering geachtete Spuren, die erst eine späte Wissenschaft in ihrer wahren Bedeutung für die Kenntniss des Wesens und der Geschichte unsres nationalen Geistes wieder entdecken sollte. In Teufelssagen und Spukgeschichten, aber auch in lieblicheren Märchen, ja selbst mit glücklicher List verkappt in frommen Heiligenlegenden, da zeigen sich uns nun die lange vergessenen Züge unserer alten Götter, denen unsre gläubigen Vorfahren, mitten im Ringen der Entwickelung unterbrochen, noch nicht die sichernde Stätte eines nationalen Epos oder die dauernde Form plastischer Bilder hatten geben können. Nicht mindere Schwierigkeiten für die Erkenntniss und Verwerthung bieten die breiteren Quellen der Heldensage dar, die für den Deutschen von desto grösserer Bedeutung gewesen, als die Gestalten seiner ihm selbst als Menschen so nahestehenden Götter mit denen der heroischen Mittlerschaft zwischen Gott und Mensch in ganz besonders intimem Verhältnisse stehen mussten. Die mythischen Helden brauchten nicht Dämonen zu werden; unter den wechselnden Namen berühmter historischer christlicher Männer konnte das Volk ihre Geschichten

sich forterzählen. Aber wie auseinander gerissen, vereinzelt, entstellt und mit fremdartigen historischen Zuthaten durchsetzt kam auch so nur das alte Heroenthum in Volkssagen und Liedern auf die Nachwelt! Ja, die eigentliche nationale Heldensage als grosses Ganze, die echtbürtige Verjüngung des germanischen Göttermythos selbst, blieb uns in Deutschland nirgends erhalten.

Das ist aber jene Sage, darin der Kampf zwischen Licht und Dunkel statt von Göttern und Elementarmächten von zwei feindlichen Geschlechtern ausgestritten wird, die mit noch ganz mythischen Namen die Wälsungen und die Nibelungen, d. i. die Auserwählten und die Dunkelmänner, heissen. Das Beste davon steht noch in einem schlichten Volksliede, woraus ein prosaisches Volksbuch geworden. Diese rohe Verarbeitung einer verlorenen weit älteren Stoffüberlieferung zu einem allerdings volksthümlichen Machwerk der Meistersingerzeit ist das fragmentarische Lied vom „hürnin Seyfried“. Da sind die Hauptzüge der alten Siegfriedsage eng zusammengedrängt, wodurch das Ganze wieder ein besonders ursprüngliches Ansehen gewinnt. Drachenkampf, Schatzgewinn, Jungfrauenbefreiung sind hier Faktoren einer einzigen Handlung, wie beim Perseus oder Jason; aber auch der Tod des Helden fügt sich daran ohne weiteren Conflikt. Woher bekommt man den Stoff zum Füllen der Lücken, zur psychologischen Begründung, zur poetischen Durchführung, zur Ausgestaltung der einzelnen fragmentarischen Heldengeschichte in Form des mythischen Ganzen? Unser sogenanntes Nationalepos „der Nibelunge Not“ leistet dies Nöthige nicht, obwohl es sein Titel zu versprechen scheint. Aber er täuscht uns. Wir lernen die Nibelungen im Liede nur unter ganz verschiedenen Gestalten und in fast nebensächlicher Bedeutung kennen; nämlich zuerst beiläufig als schatzhütende Zwerge, während später das Fürstengeschlecht, bei dem Siegfried untergeht, denselben Namen nur als Erben seines Nibelungehortes zu übernehmen scheint. Von Siegfried erfahren wir zwar, dass er einmal einen Drachen erschlug, und jenen Hort gewann, doch ohne weiteren Zweck für die Handlung im Liede; und gar nichts ist von der Jungfrau bekannt, die er befreite. Damit aber fällt der grossartige tragisch-dramatische Conflikt ganz fort, worein er durch Werbung eben dieses Weibes für König Gunther geräth. Es galt überhaupt nur Siegfrieds Tod, einiger-

massen glaublich motivirt, als den Ausgangspunkt einer neuen Handlung darzustellen, wozu schon niedrigere, flachere Motive — Eifersucht, verletztes Standesgefühl, Klatscherei — genügten. Der Titel, der uns täuschte, sagt uns aber auch eine beachtenswerthe Wahrheit. Der Nibelunge Not, d. h. Chriemhildens Rache, das ist der wahre Stoff dieses Gedichtes; und dieser ist gar nicht alt-reinmythisch. Es ist eine an den halb zerstörten, halb vergessenen Mythos angelehnte spätere Fortsetzung nach historischen Erinnerungen an der Burgunden Vernichtung durch Attila. Als hervorragendes Werk unsrer Nationallitteratur des 13. Jahrhunderts ist es von unvergänglichem Werthe, aber nicht ein Nationalepos im Sinne der Darstellung des nationalen Mythos, als der natürlichen Symbolik des Volksgeistes. Schlimm also stände es überhaupt um seine Kenntniss, wenn wir dafür nicht andre Quellen hätten, als diese spärlichen und trüben in Deutschland.

Zum Glück hilft uns mit seinem litterarischen Nachlasse der heidnische Bruder des alten Deutschen aus der Verlegenheit: jener nach Skandinavien weitergewanderte Zweig der Germanen. Auch er hatte in seinen Norden die Götter der Väter mitgenommen, aber dort nicht nur besser und länger gewahrt, sondern auch bereits klarer und bestimmter ausgebildet, geordnet und poetisch verewigt, ehe das Christenthum bis über seine entlegene Grenze drang. Wir erkennen alle die ursprünglichen Züge wieder, die ihre indogermanische Herkunft nicht verläugnen können, wenn sie auch vielfach entstellt erscheinen durch die Neigung zu künstlichen genealogischen und mystischen Constructionen. So spielt der Verstand eines sinnenden Volkes in kalter ferner Einsamkeit mit den Stoffen aus der ursprünglicheren, wärmeren Phantasie seiner Ahnen. Die Heldensage bildete sich ebenfalls eigenartig aus. Die Nibelungensage aber haben uns die Skandinaven nachweislich in derjenigen Form überliefert, wie ihnen das alte Gemeingut später nochmals von Sängern und Erzählern unsrer Nation aus Deutschland übers Meer zugetragen worden war, sodass sie uns eben das erhalten haben, was uns selber seither verloren ging. Auch die Skandinaven mit ihrem Mythenschatze mussten noch einmal übers Meer ziehen, als ihre edelsten Geschlechter vor des Königs Harald Harfagr Absolutismus nach Island wichen. Dort erst, in der Abgeschiedenheit der ultima Thule der germanischen Welt, schrieben sie dann

auch nieder, was sie wussten von den alten Geschichten der nordischen, deutschen und germanischen Götter und Helden. So entstanden die Lieder der älteren „Edda", deren Sammlung erst im 17. Jahrhundert wieder aufgefunden und einem Gelehrten des 11., Sämund Sigfusson, zugeschrieben ward: Fragmente und skaldische Verkünstlungen der uralten Stoffe, und darunter auch, verstümmelt und verwirrt zwar, die deutsche Nibelungensage in ihren wirklich mythischen Partien. Im 12. Jahrhundert kommt die jüngere „Edda" des Snorri Sturluson dazu, die aus prosaischen Wiederholungen und Ergänzungen der Aelteren besteht. Eine andere Prosadarstellung enthält die Volsungasaga aus dem 12., und eine theilweilse abweichende Bearbeitung die sächsischen Sängern nacherzählte Vilcinasaga aus dem 14. Jahrhundert. Noch andere Sagen bringen einzelne nutzbare Notizen. Eigenthümliche Gestaltungen des alten Gemeingutes finden sich in den dänischen Heldenliedern und Kämpevisern, den faröischen und andern Volksgedichten. All dies zusammengefasst ergiebt sich allerdings ein nur um so grösseres Wirrsal, das zunächst die Wissenschaft wenigstens einigermassen kritisch sichten und deuten musste, ehe der Künstler es zu seinem höheren Zwecke ordnen und auf die einfachen Grundzüge zurückführen konnte für die Darstellung der ethischen Idee des germanischen Mythos in möglichst reiner, ursprünglicher, tragisch-dramatischer Form. Dies war der Stoff, dies die Arbeit Richard Wagners, denen wir nun, unter stäter Vergleichung des ihm zu Gebote Stehenden und des von ihm daraus Geschaffenen, näher treten wollen.

Wie bei der Götterdämmerung mit dem Weltbrande sich eine grosse Sündfluth verband, aus deren Fluthen dann die neue Welt des Friedens sich erhob, so war auch die alte Welt des Streites schon aus diesem Urelemente des Wassers hervorgestiegen, das dergestalt die bestehende Welt umschloss, wie das mütterliche Meer die Erde. Das Wasser galt also auch den Germanen als der reine Urzustand alles Seins, als Element der Unschuld, darin die Keime des Werdens ruhen. Sonne und Erde barg sein Schooss als einen unbefleckten Schatz. Das Gold nannte der Germane das spezielle Eigen dieses Elementes, und das Gold war eben das mythische Bild jener Schätze. Als die Erde oder das Gold ans Licht kam, begann die Zeit des Streites, der Schuld und der Schmerzen

im Begehren aller Wesen nach ihrem Reichthum. Verschieden stellte sich in der Phantasie der Germanen dieses Bild dar. Zunächst kosmogonisch: als die wirkliche Entwickelung der Materie, des Urriesen Ymir aus den Urwassern, und ferner wiederum der Erde aus dem grossen Blutmeere, als die Götter den Riesen erschlagen. Sodann erscheint derselbe Vorgang als die Ankunft der Nornen bei den Göttern; denn die Nornen sind die drei urgeborenen Töchter der Erdgottheit und gehören gleich ihr in das Reich des Wassers als weissagende Schwanenjungfrauen, wie sie später an den Quellen des Weltbaums sitzen und diesen begiessen. Mit ihrer Ankunft bei den Göttern, so erzäht das eddische Völuspa-Lied, hört für diese das Zeitalter der Unschuld auf; sie spielen nicht mehr mit dem Golde ohne seiner zu begehren, sondern verwerthen es mit eigennütziger Kunst und beginnen Kampf darum. Die Wesen des Wasserreiches hiessen die Wanen, gegenüber den Himmelsgöttern, den Asen. Zwischen beiden entbrennt nun der Streit, der nur geschlichtet ward durch Vergeiselung der Sonne und der Erde, als der Meereskinder, d. h. der Wanengötter Froh und Freia an die Asen. Das war ein ferneres Bild für die Schatzentäusserung des Urelementes. Freia, die selbst Schwanenjungfrau ist, bringt nun als ihren Schmuck das Meergold mit, das wohl von deutscher Heldensage her den eigenthümlichen Namen Brisinga-Men, d. h. Breisacher, rheinisches Hortgold, Rheingold führt. Nach Freia und ihrem Golde, ursprünglich dem Bilde des blühenden Erdlebens, steht fortan das nie gestillte Begehren der stürmischen und winterlichen Elementarmächte, der Riesen. Die Grundidee all dieser Sagen ist also: aus dem unschuldigen Urelemente, dem Wasser, steigt das allbegehrte, vielumstrittene, reiche Erdleben, das Gold, und eröffnet damit den Kampf des Daseins, die Tragödie des Lebens.

Wagner ist im „Rheingold“ von dieser Vorstellung ausgegangen und hat so sein ganzes Drama auf die tiefsinnigste Idee des germanischen Mythos gegründet. Die directe Veranlassung dazu bot ihm aber die Heldensage selbst, die er darstellen wollte. Die „Edda“ nämlich erzählt von der Herkunft des Nibelungenhortes aus dem Rheine; und die Folge der Begebenheiten ist dabei die gleiche wie in den alten Mythen des Goldgewinnes der Götter. Doch geschieht der

Gewinn hier geradezu durch Raub, wie sich's bei dramatischer Auffassung dieses tragischen Momentes gebührt. Als die altmythischen Schatzräuber aber kennen wir schon jene den Lichtgöttern erbfeindliche Dunkelmacht, die in Nacht und Nebel, Wetter und Winter waltet: die Nibelungen der Germanen. Sie sind ursprünglich ihrem Namen nach wirkliche Nebelgeister; dann wurden sie in die Nacht der Erdtiefe als Zwerge versetzt; und diese Zwerge sind es auch, die zuerst das Gold für die Götter bearbeiteten, die Freia's Geschmeide wirkten, und ein Zwerg wiederum ist es, der in jener letzterwähnten Sage vom Nibelungenhorte diesen im Rheine gesammelt hat, ja, es ist in der „Edda" angedeutet, dass auch er schon ihn durch Raub dem Wasser abgewann. Die Grundidee erweitert sich demgemäss dahin: dass durch ein erstes Unrecht der reine Schatz des Urelementes in die Gewalt der Dunkelmacht gerieth. Damit wird das Gold aus einem Bilde des Schönen, Natürlichen zu einem Symbol des Wissens und Besitzes; und sobald es deshalb überhaupt Object einer Handlung und selber bewusster Besitz geworden, ist es auch Werkzeug oder Zielpunkt des Egoismus, den jene dunkle Macht, sittlich gedeutet, repräsentirt. — So lässt denn Wagner das Rheingold den drei Rheintöchtern, den Schwanenjungfrauen, die harmlos heiter das Urelement beleben, durch den Nibelungen Alberich rauben. Alberich nennt er ihn als „König der Alben", was der Name besagt. Alben aber sind die Zwerge und Nibelungen ebensogut wie die lichten Elfen, deren König Auberon nur ein französirter Alberich ist. Auch im Nibelungenliede heisst der spezielle Hüter des Nibelungenhortes Alberich. Gerade die deutsche Sage kennt ja ohne weitere Ausführung den verhängnissvollen Hort als das Eigen des Zwergengeschlechtes der Nibelungen, danach sie ihn nennt. Alberich also raubt das Gold — doch nur kraft eines Fluches über die Liebe. Dies ist eine ethische Vertiefung der Handlung durch Wagner, die an den altdeutschen Glauben erinnert, dass nur ein Unschuldiger, also Liebefreier, einen Schatz heben könne.

Dies verhängnissvolle Gold, das Symbol der allbegehrten Welt-Werthe, das Raubgut des Egoismus, des „Neides", wie Wagner ihn nennt, es ertödtet, wo es erscheint, die reine Liebe. Denn Neid und Liebe sind nun auf sittlichem Gebiete die Mächte, zwischen denen der mythische Kampf des Lichtes

und Dunkels wüthet. Materialismus und Idealismus heissen sie heute, und wenn wir es unter uns nur gestehen wollen, — wir fühlen wohl Alle den Fluch, der auf der Liebe ruht in unsern goldnen Tagen! —

Von den Zwergen kommt der Schatz in den Besitz der Götter; so ist es in dem alten Völuspaliede, so in der Nibelungenhortsage. Hier nämlich müssen die Götter den Schatz dem Zwerge im Rheine rauben, um sich selbst aus grosser Verlegenheit zu lösen. Unrecht folgt auf Unrecht; und die Verlegenheit der Götter besteht in einer Gefangenschaft bei den Riesen, worein sie durch eigene Habgier gerathen sind. Nach andern Sagen pflegt die Verlegenheit, welche die Riesen den Göttern zu bereiten lieben, hauptsächlich aus ihrem Begehren nach Freia zu entspringen: die wilden Elementarmächte des Wetters und Winters gönnen den Lichtgöttern nicht die blühende Erde. Wagner hat diesen bedeutenden Mythentheil an Stelle jener Gefangenschaft benutzt, und zwar nach jener Darstellung der jüngeren „Edda“, wo die Götter in bereits erwachter egoistischer Machtgier sich ihre Burg durch Riesen bauen lassen und dafür die begehrte Freia als Preis versprechen müssen. Auch im Völuspaliede wird der Burgbau sofort nach Ankunft der Nornen zugleich mit der Goldverwerthung erwähnt. In mythischem Sinne handelt es sich hierbei nur um die Thürmung der Wolkenburg durch die Stürme, im ethischen aber um die Darstellung der eigenartigen germanischen Götter in der Beschränktheit ihrer Macht, der Gier nach Vergrösserung, dem Gebundensein an Verträge, die sie jedoch immer zu brechen suchen.

Wagner also fasst die betreffenden Sagen so zusammen, dass die Götter sich eben aus der Verlegenheit des Burgbauvertrages durch jenen Nibelungenhort lösen, den sie den Riesen für Freia zu schaffen versprechen. Um ihn dem Zwerge Alberich zu entreissen, muss ihnen jedoch ihr zweideutiger Genoss Loge behilflich sein. Dieser Loge ist's, der in der Nibelungenhortsage das Gold für die gefangenen Götter dem Zwerge mit List entwendet, Loge ist's, der ihnen zum Burgbau räth und sie dann listig aus der Vertragsklemme zieht, Loge ist's, der tückisch Freia, oder ihre Nebengestalt Idun, die Repräsentantin des Grüns der Erde, mit ihren goldenen Jugendäpfeln, ohne deren Genuss die Götter altern und siechen, an die Riesen zu verrathen und dann wieder zu retten pflegt;

und Loge ist's auch, der in Wagners zweiter Rheingoldscene durch seine listige Erzählung in Göttern und Riesen zugleich die verhängnissvolle Gier nach dem Golde erweckt. Logi d. h. Lohe nennt der nordische Mythos diesen Gott in seiner ursprünglichen Gestalt als Elementargeist des Feuers, woraus sich später erst, dem Charakter dieses Elementes entsprechend, jener Mephistopheles unter den Göttern entwickelt hat, dem schliesslich, als er seiner Bösthaten wegen gefesselt ward, der alte Name in den bekannteren Loki, d. h. der Geschlossene, umgelautet ward. Als Schatzräuber in jener Nibelungenhortsage überlistet Loki den Zwerg, indem er ihn in Thiersgestalt als Hecht im Netze fängt. Dies hat Wagner ebenfalls in der dritten Scene, doch in bedeutenderem Sinne benutzt und nach dem Vorbilde des Märchens vom gestiefelten Kater ausgeführt. Die Wandlung in Thiersgestalt nimmt Alberich dort erst auf Loge's listiges Veranlassen vor, gebläht vom Stolze auf seine neue Macht, den Loge's Zweifeln gereizt. So wird hier auch gleich die Tarnkappe, ein deutsches Hauptstück des Hortes, eingeführt; denn durch deren Zauber wird Alberich erst zur Schlange und dann zur Kröte, als welche Loge ihn fängt.

Die Nibelungenhortsage erzählt weiter, wie der beraubte Zwerg auf das Gold, zumal auf den kostbaren, hortmehrenden Ring Andvaranaut, einen schrecklichen tödtenden Fluch für alle künftigen Besitzer geworfen; der sich dann auch sofort erfüllt. Denn nachdem Odhin, der Götterkönig, sich durch Hingabe des Hortes vom Riesen Hreidhmar gelöst, tödten diesen seine Söhne Fafnir und Reigin um das Gut, worauf Fafnir auch den Reigin verjagt und Alles für sich behält, um es als Lindwurm auf der Gnitaheide zu hüten. Bei Wagner giebt Wotan (wie der hochdeutsche Name Odhins lautet) den von Alberich verfluchten Ring nicht so leicht für Freia's Lösung an die Riesen Fasolt und Fafner hin. (Ersterer stammt übrigens aus deutscher Heldensage, als ein Frauen jagender Sturmriese, der sich leicht mit jenem gleichartigen mythischen Burgbauer identificiren liess.) Wotan also verweigert selbstsüchtig den Ring für die vertragsmässige Verdeckung Freia's durch den Hort, wie Wagner die Sage verschönert hat, wonach es sich eigentlich um Hüllung und Füllung der Haut einer Otter handelt, um die dort der ganze Streit entstanden war. In diesem entscheidenden Momente führt Wagner die weibliche Erdgottheit, die Mutter der Nornen,

selber ein, um den Gott vor dem Fluche des Ringes zu warnen und mit dem Ende der Götter zu drohen, welches als das Ziel des Gesammtdramas er durch die in Folge noch so wichtige Persönlichkeit Erda's hier schon anzudeuten für gut fand. Diese unter verschiedenen Namen in den Mythen auftretende Gottheit, die germanische Nerthus, fälschlich Hertha, in Deutschland später Bertha, im Norden u. A. Jördh (Erde) geheissen, erscheint auch in der „Edda" mehrfach als eine solche urweise Wala d. i. Prophetin, sei's am Nornenbrunnen, sei's aus ihrem Wintergrabe, um Odhin das Verderben der Götter zu künden. Aber immer, auch im „Rheingold", kommt die Warnung zu spät: das eben begangene Unrecht wirkt weiter fort, und das Ende droht den Göttern doch, wenn Alberich den nun hingegebenen Ring einmal zurückgewönne. Denn in diesem Ringe, der ja schon im Mythos hervorragt, und in den Sagen immer wieder verhängnissvoll auftaucht, hat Wagner jetzt die Bedeutung des entweihten Goldes concentrirt. Er ist das Symbol aller Gier nach Macht und Pracht der Welt und vermittelt diese seinem Besitzer, aber zugleich auch den Neid, die Schuld und den Tod. So erschlägt um ihn denn auch hier gleich Fafner den Fasolt; die Götter aber ziehen des drohenden Unheils lachend in ihre neue, durch Unrecht erworbene Burg. Auf solcher Basis von Schuld und Neid, auf solchem harmonischen Zusammenbau aus einer verwirrten Fülle altgermanischer Mythen im Vorspiele „Rheingold", erhebt sich das Riesenwerk der tragischen Nibelungen-Trilogie Wagners.

In der „Edda" wird an die Nibelungenhortsage sogleich die Geschichte Sigurdhs, unseres Siegfried, des Wälsungen angeknüpft, der den Hort zuletzt dem zum Drachen verwandelten Fafnir wieder abgewinnt. Dass hierin die ganze so bedeutsam eingeleitete Handlung gipfelt, dass Siegfried der Gewinn des Goldes unter göttlichem Beistande, d. h. als Erfüllung des Götterwunsches gelingt, dass er selbst dem Fluche dieses Goldes zum Opfer fällt, darin liegen für den Dichter, der die Vorhandlung bereits dergestalt ethisch vertieft hatte wie im „Rheingold", die sichern Anhaltepunkte zur weiteren dramatischen Entwickelung nach einer grossartig zusammenfassenden Grundidee. Es musste nun Wotans Sorge bleiben, den Ring vor Alberich zu wahren, ihn also zunächst auch dem Riesenwurme zu entziehen. Da er selbst aber noch durch den Vertrag mit Fafner

gebunden ist, so muss er sich einen freien Kämpfer schaffen, der die That für sich vollbringt; und dieser Kämpfer eben ist zuletzt Siegfried, der mythisch-heroische Wurmtödter, der Heros der germanischen Nationalsage. Dazu kamen noch zwei bestimmende Gründe. Siegfried ist ja nur das heroische Abbild des jungen Sonnengottes Baldur und dessen früher Tod durch Loki's Arglist in der That der Gipfelpunkt des ganzen grossen Götterleidens seit Ankunft der Nornen und Verwerthung des Goldes. Ferner meldet der nordische Mythos: gegen das nach Baldur's Falle immer näher herandrohende Ende habe Odhin zum Schutze sich die Geschlechter der Helden geschaffen, die gesunken auf irdischer Walstatt in seinem himmlischen Todtensaale Walhall sich sammeln sollten für den letzten Weltkampf. Da Wagner's eigentlicher Dramenstoff die nationale Heldensage der Wälsungen und Nibelungen war, so brauchte er auch Baldur's Schicksal eben nur in der menschlich-vollkommneren Form der Siegfriedsage darzustellen, zumal im echt mythischen Sinne gerade deren Schluss die Götterdämmerung selbst bilden musste. Bezeichnet Baldur's Tod die Sommersonnenwende, und die Götterdämmerung den Winter, so wäre die vom Mythos dazwischen verlegte Heldensage nunmehr ein Bild der stürmischen, mit dem Winter endenden Herbstzeit. In diese Periode des Heroenthums treten wir also sogleich mit Beginn des ersten Hauptdramas, der „Walküre“, ein.

Wotan hat in der Zwischenzeit nach dem Vorspiele jenes liebste Heldengeschlecht der Wälsungen in trügerischer Hoffnung auf den rettenden Gewinn des Ringes sich geschaffen. Er hat ferner, ganz der altmythischen Vorstellung gemäss, die Walküren geschaffen, die ihm die gefallenen Helden nach Walhall tragen sollen. Jetzt, wo Alles für die Götter düster und kriegerisch geworden, haben auch die friedlichen Schwanenjungfrauen sich reisig rüsten müssen; denn nichts anderes als sie sind die Walküren, diese jagenden Wolkenjungfrauen im Himmelsmeere. Eine uralte Volksphantasie hat sich hier im Norden eigenartig neu gestaltet: Athena die Zeustochter schwebt diesem himmlischen Heere als göttliche Vorgängerin vorauf. Die Walküren sind die Töchter oder Wunschkinder des himmlischen Vaters Odhin, den man auch in den Königen wiedererkennt, welche die Heldensage mitunter als ihre Väter bezeichnet. Ihre Mutter liess sich nach dem mythischen

Grundbegriffe leicht als die der gleichartigen Nornen und Schwanenjungfrauen überhaupt, die Erdgottheit, bestimmen, wie Wagner dies auch gethan hat. In der „Edda“ gewinnt Odhin von dieser Göttin, die ihm das Ende gekündigt, kämpfende Söhne für die Götterdämmerung. Da Wagner hierfür schon das Wälsungengeschlecht aus der Heldensage hatte, so benutzte er diesen Zug vielmehr zur Erklärung der Geburt der Walküre Brünnhilde. Auch sie ist die Tochter Wotans und der Erda, zu der der Gott nach ihrer ersten Warnung um neue Kunde niedergestiegen war, und sie wird dereinst die wahre Retterin und Erlöserin der Götterwelt. Dieser Wotan aber, der Vater der Helden und Walküren, erscheint nun als der eigentliche Repräsentant, des Ur-Heros, des altgermanischen Götterwesens in seiner ewig unruhigen Bewegung, in seiner rathlosen Sorge und hilfesuchenden List, in seinem zweideutig wechselnden Verhalten gegen seine Helden und in seinem verzweifelten Ringen gegen das dennoch unvermeidliche, das göttliche Unrecht sühnende Ende. Der germanische Götterkönig ist eben nicht der ruhig waltende, ewig lichte Sonnengott; die Sonnengötter sind jene jung fallenden Söhne und Helden. In Sturm und Wetter rast er dahin, der Walter des Kampfes in den Wolken, der Walvater seiner Wolkenmädchen, der Walküren, der wilde Jäger aus der deutschen Volkssage, der Geist der Bewegung, des Wechsels. Ja selbst sein eines Auge, das noch auf die Sonne deutet, spricht von Wechsel und Vergänglichkeit; denn das andre, das er um die Kunde davon in den Weltbaumbronnen gab, ist die Sonne, die Nachts im Meere versank, das Zeichen seiner gebrochenen Macht.

Die Geschichte des Wälsungengeschlechtes bis auf Siegfried erzählt ausführlich die Volsungasaga. Von Odhin stammt der Ahnherr der Wälsungen Sigi: eine vermenschlichte Gestalt des Siegvaters Odhin selbst. Sigi's Sohn Värir erscheint dem Namen nach als „Frühlingsgott“, also echter Wotan-Spross, wie Sigi der „Kriegsgott“. Ihm folgt der Enkel Wälsung. Da dessen Name ihn als Wälse's Sohn bezeichnet, so scheint dem Odhin-Sigi auch der Name Wälse zu gebühren. Da aber ferner Wälsung selbst an anderer Stelle als Wälse erscheint, so ist sein Sohn Siegmund schliesslich Odhin-Wälse's eigener Sohn. Diese auch mythisch vollberechtigte Zusammenschiebung der ganzen langen nordischen

Stammtafel hat Wagner zu Gunsten seines Dramas trefflich benutzt. Unter dem Namen Wälse gewinnt nach seiner Darstellung Wotan den Helden Siegmund von einem Menschenweibe. In Deutschland und im Norden ist Siegmund der der Vater Siegfried's; die Mutter heisst in Deutschland Sieglinde, der dem Namen nach die nordische Signy entspricht. Siegmund und Signy sind in der Volsungasaga Zwillingsgeschwister, ihr Sprössling also ein echtester Wälsung. Man erinnere sich hier an die Bedeutung der Helden als Abbilder der Götter, in diesem Falle des Himmels oder der Sonne und der Erde, die seit Urzeiten Geschwister sind. Jenen echtesten Wälsung nennt die Volsungasaga zwar nicht Siegfried sondern Sinfiötli; denn der Norden kannte drei Söhne Siegmund's von drei verschiedenen Müttern: Sinfiötli, Helgi und Sigurdh. Alle sind ursprünglich Eine Gestalt, die ersten Beiden nur in nordischer Auffassung des Siegfriedcharakters. Auch die Namen der Mütter bestätigen ihre Identität. Sigurdh's Mutter z. B. heisst Jördis, d. i. Schwertmaid; eine Schwertmaid aber ist, wie wir sehen werden, gerade jene Zwillingsschwester Siegmund's, Signy. Es heisst in der Volsungasaga: Signy ward einem ihr verhassten Gatten, Siggeir von Gautland, angetraut; bei der Hochzeit erschien Odhin und stiess ein Schwert für den stärksten Helden in den Stamm, der das Dach der Wälsungenhalle trug. Nur der junge Siegmund konnte den Stahl herausziehen. Später vernichtet Siggeir in tückischem Ueberfalle die Wälsungen bis auf Siegmund, der sich rettet. Zu ihm gesellt sich in fremder Gestalt Signy, und so entstand Sinfiötli. Vater und Sohn, als Wölfe im wilden Walde schweifend, werden bei einem Racheversuch von Siggeir gefangen; dann aber giebt ihnen Signy das von ihr dem Bruder bewahrte Götterschwert, und so befreien sie sich und tödten Siggeir. Diese weit ausgedehnte, blutig-wilde nordische Sage hat Wagner in dem ersten Walkürenakt ethisch veredelt und dramatisch zusammengefasst. Siegmund geräth auf der Flucht vor dem feindlichen Gatten seiner früh verlorenen Zwillingsschwester in dessen Haus. Sieglinde, die so wenig den Bruder erkennt, als er sie, weist ihm doch in unbewusst ahnender Liebesempfindung zur Rettung das Schwert, das Wotan-Wälse für ihn bestimmt und bei ihrer Hochzeit in den Stamm des Hauses gestossen. Er gewinnt das Schwert und die Schwester zugleich, der er sich,

zu heisser Liebe bereits entflammt, im letzten Moment des vollen Erkennens verbindet: nun blitzartig vom idealen Glauben entzückt, das Geschlecht des göttlichen Vaters retten zu sollen. Aus dieser idealen Schuld, darin sich die trügerische Hoffnung Wotan's auf die Wälsungen verkörpert, erwächst die ganze folgende Tragödie, die Gott und Welt zur Sühne fordert.

Nach der nordischen Sage fällt Siegmund im Kampfe gegen den Erbfeind des Wälsungengeschlechts, den Hunding. Mit diesem identificirt Wagner jenen wenigstens artverwandten Feind Siggeir; und nun ist Siegmund's Tod einfach das Rachewerk des in seiner Ehre beleidigten Gatten der Sieglinde. Dass aber Wotan seinen Liebling Siegmund im Stiche lässt, wird begründet durch eine hochwichtige Scene mit seiner göttlichen Gattin Fricka, die sich vorgebildet findet z. B. im Liede Grimnismal der „Edda" und in der Langobardensage des Paulus Diakonus. Zwischen dem wechselfrohen Gotte und der Ehe hütenden Göttin besteht ein altmythischer Gegensatz, der sich gern darin äussert, dass Beide verschiedene Lieblinge wählen. Die List, wodurch Fricka dann gewöhnlich den Sieg davonträgt, ist bei Wagner zu einer tief berechtigten Forderung der in ihrem göttlichen Recht gekränkten Ehehüterin geworden. So muss denn der ihr verschuldete Sprössling des Gottes, der nicht freie Held, dem er sein Schwert geliehen, den Sühnetod sterben. In der „Edda" heisst es, dass Walküren wider Odhin's Willen bei diesem Kampfe zwischen Siegmund und Hunding den Wälsung beschützten. Das ist ein mythischer Zug. Die Walküre, die gegen Walvaters Willen ihren Liebling schützt, ist gewissermassen ein Abbild der Fricka; aber es geht ihr schlechter als der Göttin: Odhin straft sie mit dem Verluste ihrer Jungfräulichkeit und Walkürenwürde. So schützt in der Edda Sigrun den Helgi, jene nordische Wiedergeburt Siegmund's; so erzählt aber auch Brynhildr dem Sigurdh, dass Odhin sie zur Strafe für einen gleichen verbotenen Schutz in die Waberlohe gebannt, die nur ein Held durchschreiten könne, der das Fürchten nicht gelernt. Diese grossartige Sagengestalt Brünnhilden's identificirt demgemäss Wagner mit jenen Walküren, die Siegmund schützten. Brünnhilde, als Erda's und Wotan's Lieblingskind, in das Göttergeschick eingeweiht, rettet nun in Sieglinden den Helden der Zukunft dem Leben und mit ihm die Stücken

des göttlichen Schwertes. Der Gott, der seine liebsten Kinder verlassen muss, weil er schuldig geworden und trügerisch die Sühne vermeiden wollen, küsst die Walküre in den Zauberschlaf und bannt Loge als Waberlohe um ihren Felsen. So wird auch dieser flüchtige Feuergeist im Drama nach mythischem Rechte für die Götterdämmerung, sein eigentliches Werk, aufgespart. Das Märchen vom Dornröschen, diesem lange unverstandenen Bilde der jungen Erde, die im Winterschlafe dem Frühlingskusse entgegenträumt, es erlebt in diesem zweiten Theile der Walküre, als der Tragödie der Wolkenjungfrau, des Abbildes der Erdgottheit, seine vollkommene mythisch-dramatische Wiedergeburt.

Einfach ist die Handlung des Jugendmythos Siegfried's, und ziemlich übereinstimmend berichten die Quellen über seine Grundzüge. Des Dichters Kunst durfte sich hier weit mehr auf feine poetische Durchführung und ethische Vertiefung beschränken. Siegfried stammt nach der Vilcinasaga nicht allein von einem vor seiner Geburt gestorbenen Vater, sondern auch von einer bei seiner Geburt gestorbenen Mutter. Dies mythisch und ethisch bedeutsame Verhältniss übernahm auch Wagner in sein zweites Hauptdrama „Siegfried“. Aus dem Tode keimt das neue Leben, aus tiefer Nacht ersteigt das junge Licht. Doch dieses Kind des Todes und der Nacht trägt auch den tragischen Stempel seiner Herkunft, ebenso wie der echteste Wälsung, der Ehe der göttlichen Zwillinge entsprossen, damit schon als Blüthe einer Schuld ins Leben trat, die sich noch an ihm selber im frühen Ende rächt. Die erste Erziehung wird Siegfried nach deutscher und nordischer Sage durch einen Schmied, der als ein Zwerg gilt. In der Vilcinasaga, also nach deutscher Quelle, heisst er Mime, wie ihn auch Wagner nennt. In der „Edda“ führt er den Namen Reigin, und wird seltsamer Weise mit jenem verjagten Bruder des Riesen Fafnir identificirt, nichtsdestoweniger aber als Zwerg geschildert. Wir müssen bedenken, dass schliesslich Riesen wie Zwerge die Erbfeinde der Götter, also in diesem Hauptsinne ihrer Art — ideell — nibelungischen Wesens sind. Wagner lag es nahe, hier die wirklichen Nibelungen wieder ins Drama einzuführen, die Gier des Zwerges nach Fafner's Golde also mit dem Verlangen der älteren beraubten Besitzer zu erklären. Dafür hatte er den sagenhaften, böswillig dummschlauen Zwergenschmied neben dem dämonisch

wilden Alberich bereits im „Rheingold“ eingeführt, angelehnt an die Erscheinung der Nibelungenbrüder Nibelung und Schilbung im Nibelungenliede. Wie diese sich dort um den Hort streiten, Siegfried zur Entscheidung aufrufen, von diesem aber mit dem Schwerte, das sie ihm als Lohn vorher gegeben, erschlagen werden, so zanken sie sich auch im zweiten Siegfriedakte um den Hort, während Siegfried ihren Streit schon damit entscheidet, dass er indessen ruhig aus der Höhle des erschlagenen Fafner sich Ring und Tarnhelm hervorholt, nachher aber Mime mit dem väterlichen Schwerte erschlägt, dessen Stücke dieser ihm zuvor für den Kampf mit dem Riesenwurme gegeben. Das Schwert schmiedet in der „Edda“ der Zwerg für Siegfried, wogegen Wagner die unserer deutschen Vorstellung zumal durch Uhlands bekanntes Lied liebgewordene, und seinem dramatischen Zwecke weit besser entsprechende Auffassung angenommen hat, dass Siegfried als der einzig Fähige dies Götterschwert aus den Stücken der Waffe seines Vaters sich selber neu schmiedet. Mime hegt die Hoffnung, dass Siegfried, als der furchtlose Held, für ihn den Wurm tödten und so den Hort erringen werde, während er doch zugleich heimlich auf den Tod dieses Furchtlosen beim Kampfe hofft, dem nach einem verlorenen Wettspiele mit Wotan sein Leben verfallen ist. Dies Wettspiel hat Wagner, nach dem Vorbilde eines Eddaliedes, Vafthrudhnismal, gedichtet, selbständig in die Sage eingefügt. Damit löst er den Widerspruch, dass der Zwerg nach dem Siegfriedliede den Jüngling zur Wurmhöhle schickt, nur um ihn loszuwerden, während er in der „Edda“ eben den Hort durch ihn gewinnen will. Ausserdem tritt dabei Wotan in seiner neuen bedeutsamen Rolle als Wanderer auf, einer Rolle, die er in der „Edda“ so häufig spielt, und die ihm als dem Gotte der Bewegung, des Wechsels und Wandels, aber auch als dem Gotte des wandernden Himmelslichtes, des Schrittes der Zeit, recht eigentlich zukommt. Als solch ein Wanderer eilt Odhin, von der Ahnung seines Endes geängstigt, von Wesen zu Wesen, von Welt zu Welt, um Kunde zu gewinnen; und in ähnlicher Verkappung tritt er auch in der „Edda“ auf Siegfried’s Jugendweg, ihm zu rathen und zu helfen bis zum entscheidenden Kampfe. So begleitet er ihn denn auch in allen Scenen des Wagner’schen Dramas, wo er als Wanderer zu Mime, Alberich und Erda kommt; doch in gar eigenthümlicher Weise. Nicht wie dem Sieg-

mund darf er diesem freien Helden beistehn; er versucht nur seine Feinde, was sie gegen ihn vermögen, um glücklich zu sehen: sie vermögen nichts. Es ist der entschlossen und heiter seinem Ende entgegenwandelnde Gott, der hier im Wanderer Wotan vor uns erscheint, und diese Erscheinung also mythisch und tragisch von höchster Bedeutung.

Siegfried's Wurmkampf, der Genuss des Blutes, das dadurch erlangte Verständniss der Vogelstimme, die ihm räth, den Hort zu nehmen und den lauernden Meuchler Mime zu tödten, dies Alles ist von Wagner genau nach dem Vorbilde der ausführlichen Erzählung der deutschen Sage in der „Edda" dargestellt. Doch hat er das Verstehen der Vogelsprache sehr poetisch in seiner tiefen Bedeutung vorbereitet durch die überall angedeutete innige Verwandtschaft Siegfried's mit der ihn umgebenden Natur. Seine dort ihm rein erhaltene, naiv-wahrhaftige Empfindung, sein Instinkt warnt ihn vor der Tücke des Mime, wie er von jeher diesen ekelhaften Schelm hassen und verachten musste in der Andersart seines freien, reinen, wahren Wesens. Ebenfalls nach der „Edda" weist ihn zuletzt der Vogelgesang, als die Stimme seiner eignen innersten Sehnsucht, auch auf Brünnhilden's Felsen. Er ist ja der Held, der vergeblich auszog, das Fürchten zu lernen; dies alte in der Sage anklingende Märchen hat Wagner hier wieder mit verwandt.

Was kann sein Wotan nun aber von dieser letzten That seines Lieblings erhoffen? Dass das Ziel der Handlung eigentlich die Rückgabe des verfluchten Goldes in den heimischen Rhein sei, das deuten selbst die deutschen Sagen noch an. Im Seyfriedliede versenkt der Held selbst nach dem Gewinne der Jungfrau den Hort in den Strom; im Nibelungenliede thut es nach seinem Tode der Mörder Hagen. Wie Wagner die Sage im tieferen ethischen Sinne bis dahin geführt, musste der Held, der den Hort gewann, von der Walküre, die seine fluchschwere Bedeutung kennt, bewogen werden, ihn dem Rheine zurückzugeben. Dann wären Welt und Götter vom Fluche befreit, und ein Reich der reinen Liebe unter der Herrschaft des jungen Paares an Stelle der alten Streitwelt des entsagenden Wotan gewonnen. Diese Hoffnung verkündet er der Erda in jener Anfangsscene des dritten Siegfriedaktes, die wieder einem Eddaliede, der Vegtamskvidha, in freier Ausführung nachgeahmt ist. Danach aber muss er selber Sieg-

fried entgegentreten, als der speergewaltige Hüter des Berges; und Siegfried, der auch des Götterspeeres Spitze nicht fürchtet, zerschlägt dies mythische Zeichen der göttlichen Macht, darein die Runen der alten Weltverträge geschnitten sind. So hat er nun freie Bahn zu Heil oder Verderben. Dass Siegfried, ehe er auf den Walkürenfelsen dringt, noch einen Kampf zu bestehen hat, lassen die Sagen durchblicken. In der Vilcinasaga ist es eine Schaar riesiger Wächter; doch in zwei Götterliedern der älteren „Edda", Skirnisför und Fiölsvinnsmal, die den Vorgang noch mythisch oder märchenhaft darstellen, erscheint nur Ein solcher, in dem man leicht Odhin selbst erkennt. Die alte Himmelsmacht, die in den Winter gewandert, selbst zur Wintermacht geworden ist, hat der junge Lichtgott zu besiegen, ehe er die junge Erde aus ihrem Zauberschlafe mit dem Frühlingskusse wecken kann. Dies ist die Grundidee des Mythos. Nicht aber wie in der „Edda" ergiebt sich Wagner's Brünnhilde ihrem Erwecker sogleich in Liebe, sondern mit Erinnerung an eine rohe Darstellung in der Volsungasaga, wo ein Streit mit der widerstrebenden, wilden Walküre vorhergeht, gewinnt sie der Held erst nach einem schweren Kampfe im Herzen der Gottestochter zwischen ihrem erhabenen jungfräulichen Stolze und ihrer tiefmenschlichen, weiblichen Liebe. Als aber die Liebe gesiegt hat, da vergisst sie im Taumel ihrer Glückseligkeit Götter und Welt; und nicht kehrt der Ring in den Rhein zurück. Auch hier also siegt im wonnigsten Wahne die Macht der Sinnlichkeit, der Fluch der Liebe; auch über dies herrliche Paar fällt der Schatten der Götterdämmerung. Ich füge nichts hinzu um die hohe ethische Verklärung noch zu erläutern, die Wagner's Kunst dieser letzten Scene verliehen. Jedes Wort darüber erscheint mir wie eine Entweihung, seit ich sie in ihrer vollen unvergleichlichen musikalischen Schönheit und Erhabenheit zu Bayreuth erlebt.

Die sich nun anschliessende Handlung lässt sich kurz bezeichnen als: Siegfried's Untreue und daraus folgende Ermordung. Im Sinne des Jahresmythos, dem wir schon in den griechischen Heldensagen begegneten, kann man dies auf die Scheinfreude der Herbstzeit deuten. Noch einmal schmückt die Erde sich für die schon an Macht abnehmende Sonne; aber es ist Trug: der Lenz kehrt nicht wieder. Die Dunkelmacht bekommt Gewalt über das Licht: es wird ihr dienstbar,

und sie stürzt es in das Wintergrab. Das wäre also eine Erweiterung des alten Göttermythos, wie es die Heldensage selber ist. Im ethischen Sinne aber sehen wir darin die wahrheitsgetreue Fortführung des typischen Bildes vom männlichen Wesen, wozu in der Heldensage bereits das Bild des jungen Sonnengottes geworden, und als welches besonders Siegfried auch bei Wagner uns gezeichnet ist. Die erste ideale Jugendentrückung weicht dem Sehnen nach Wechsel, nach neuen Thaten; und was uns Allen wohl einmal begegnet, erfährt auch dieser Siegfried. Er verfällt der „Welt", der „Nibelungenlist", die sie beherrscht. Und so trinkt er den Trank des Vergessens in der Freude des Wechsels. So gewinnt er ein liebliches Erdenweib inmitten der bunten Welt seiner Mannesthaten. Die Volsungasaga erzählt: Sigurdh trennte sich von Brynhild und liess ihr den verfluchten Ring Andvaranaut zurück, wogegen sie ihm nach der Vilcinasaga das Götterross Grane giebt. Er zog weiter an den rheinischen Hof Giuki's, des deutschen Gibich, wo dessen Söhne Gunnar und Högni und seine Tochter Gudrun hausen. Das sind unsre Gunther, Hagen und Chriemhild, die Nibelungenfürsten von Worms. Grimhild heisst in der nordischen Sage deren Mutter, die dem Helden den Zaubertrunk geben lässt, wodurch er Brynhild's vergisst, auf dass er Gudrun heirathe und damit den Nibelungenhort in das Haus der Giukunge bringe. Danach freit er Brynhild für Gunnar, indem er in dessen Gestalt ihr den Ring wieder entreisst, sich aber zur Nacht durch sein Schwert von ihr scheidet. In einer späteren Scene mit Gudrun erblickt Brynhildr den Ring an deren Finger; und nun, Sighurd's Untreue klar erkennend, fordert sie seinen Tod, worin die hortgierigen Giukungen gerne willigen. Ein Stiefbruder der Fürsten, Guthorm, erschlägt Sigurdh im Bette. Brynhildr aber, deren Rache nun erfüllt ist, besteigt selber den Scheiterhaufen des Geliebten, nachdem sie ihr Gold an ihre Mägde vertheilt hat. Sein Gold gab auch Odhin, als der Scheiterhaufen des Baldur gerüstet war, in Form des stäts sich mehrenden Ringes Draupnir fort, der dem Andvaranaut der Heldensage entspricht. — Aehnlich wie die Volsungasaga erzählt die „Edda", doch gedrängter und ohne die wichtige Mitwirkung des Ringes zu erwähnen. Dagegen deutet sie an, dass Brynhildr einen tieferen Zusammenhang dieser schrecklichen Begebenheiten ahnt, und ihr

Ziel nur die Verneinung dieser Trugwelt und die ewige Vereinigung mit Sigurdh nach dem Tode sei. — In den deutschen Quellen steht es ziemlich anders. Das Seyfriedlied kennt überhaupt nur Ein Weib Siegfried's, und seine Schwäger tödten ihn lediglich aus Neid. Da das Nibelungenlied von seiner früheren Beziehung zu Brünnhilde gar nichts weiss, betreibt diese dort seinen Tod nur, weil er, ein dienender Mann, sie zweimal für seinen Herrn bezwungen und ihr dabei Gürtel und Ring entrissen, die er Chriemhilden geschenkt. Der deutsche Mörder ist Hagen, und sein Name verbürgt seine mythische Echtheit: er bedeutet den Todesdornen. Die Ermordung findet ebenfalls echt mythisch auf der Jagd im Walde statt. Die alte mythische Sage schloss natürlich ab mit dem gemeinsamen Tode der Liebenden; denn Alles war damit gesühnt, keine Rache mehr nöthig. Als später aus Deutschland auch jene jüngere Geschichte von Chriemhilden's Rache nach dem Norden hinüberzog, deutete sie dieser sich völlig um. Gudrun, die bisher nur ein Werkzeug der Giukungenintrigue gewesen, musste durch einen Vergessenheitstrunk zu einer neuen Person in einer neuen Handlung werden; und nun rächte sie nicht Sigurdh an den Brüdern, sondern diese an ihrem zweiten Gatten Atli; hierzu half die halbhistorische Sage von des Burgundenvernichters Attila Tode in der Nacht seiner Hochzeit mit der deutschen Fürstentochter Hildiko. —

Diesen Stoff fand also Wagner für sein letztes Drama, die „Götterdämmerung", vor. Er behielt die Hauptscenen auch mit den meisten Einzelheiten bei: den Abschied Siegfried's von Brünnhilde mit dem Gabentausche; den Vergessenheitstrunk bei den Gibichungen; die Werbung Brünnhilden's für Gunther im Tarnhelm, wobei die zwiefache Ueberwältigung aus dem Nibelungenliede, die rohen Kampfspiele und das nächtliche Ringen um Gürtel und Reif, in eine kurze tieftragische Scene zusammengedrängt sind, in welcher Siegfried Brünnhilden den Ring nur abzieht, als sie mit seiner Macht ihm droht; ferner die Entdeckung des Betruges an dem entrissenen Ringe, was wieder in einer höchst dramatischen Scene an Stelle einer langen epischen Entwickelungsfolge geschieht; endlich die Ermordung des Helden nach deutscher Weise durch Hagen und im Walde, und den Tod der gesühnten Brünnhilde nach nordischem Vorbilde an des erschlagenen Geliebten Seite.

Wenn Wagner aber den Vergessenheitstrunk aufnahm,

so konnte er sich nicht an einer etwaigen symbolischen Deutung genügen lassen; er musste ihm auch eine ganz bestimmte dramatische Bedeutung geben. Er durfte ihn nicht nur als romantisches Zaubermittelchen wie im Epos anwenden, sondern musste ihn aus der Idee des Ganzen, im Zusammenhange mit der vorhergehenden Handlung wirklich begründen. Nun heisst es in der Vilcinasaga, dass Grimhild, die den Trank braut, mit einem Alben Namens Aldrian (d. i. Albrian) Genossenschaft gepflogen habe. Die Frucht dieses dämonischen Verhältnisses sei jener Hagen gewesen, der ja selbst noch in deutscher Sage etwas von seinem düstern Charakter bewahrt hat. Daher durften dann auch die Gibichungen in noch tieferem Sinne, denn nur als Siegfried's Erben, ihren deutschen Sagennamen der Nibelungen führen. Wagner benutzte diese wichtige Notiz, die ganz mit der mythischen Bedeutung der Sage stimmt: in Hagen siegt die Dunkelmacht der Nibelungen zuletzt auch noch über die Lichtmacht in Siegfried. Wagner's Hagen ist demnach Alberich's Sohn; durch ihn will dieser den Ring endlich zurückgewinnen, und darum muss Siegfried fallen. Der Trunk ist nur das letzte Mittel der grossen Nibelungenintrigue zum Ringgewinne. So empfängt nun auch die mannigfache Erscheinung des Ringes in den alten Sagen ihre völlig zusammenhangende tragische Bedeutung. Um diese noch mehr hervorzuheben, fügte Wagner zwei wichtige Scenen selbständig ein. Ehe Siegfried Brünnhilden für Gunther wirbt, wird sie von einer Walküre um Heimgabe des Ringes an den Rhein beschworen, wodurch allein die Götterwelt vom Fluche ihres Daseins erlöst würde, das nun in qualvollem Todessehnen siecht. Brünnhilde aber, das liebende Weib, weigert sich, das Liebespfand Siegfried's zu verschenken. Als dann Siegfried's Tod von Gunther, im guten Glauben, durch ihn in seiner Ehre gekränkt zu sein, beschlossen ist, da, dicht vor dem Mörderstosse des Hagen, erscheinen die Rheintöchter Siegfried auf der Jagd (wie sie ähnlich im Nibelungenliede dem Hagen erscheinen), warnen ihn vor dem Ende und bitten ihn um den Ring. Siegfried aber, der furchtlose Held, durch den Zaubertrunk nicht seinem Wesen entfremdet, verweigert den Ring, und so geht er in den Tod. Nun, da der Geliebte gefallen, kehrt auch der wahnblinden Brünnhilde ihr göttliches Wissen wieder. Von den Rheintöchtern um das Gold gebeten, erkennt sie jetzt den Fluch, dem Siegfried zum

Opfer fallen musste. Nicht mehr ist ihr der Ring nur ein Liebespfand; ihre Liebe ist entsühnt, in der furchtbar tragischen Selbstbestrafung gereinigt, ihres Wahnes bewusst geworden, und zur sittlichen Erlösungsthat der Entsagung gestärkt und geweiht. Sterbend zur Seite des Geliebten giebt sie den Ring zurück in den Rhein, und entreisst so der Dunkelmacht dennoch den Preis ihres Sieges. Die Liebe selber, die in ihrer höchsten, entsagungsfertigen Kraft das Symbol der Sinnlichkeit, des Egoismus, von sich wirft, sie siegt vielmehr endlich über diese feindliche Macht als die Erlöserin der Welt. Denn nun ist ja der Bann des Fluches gebrochen; die nach dem Tode ringende alte Streitwelt sammt ihren Göttern darf enden: die Götterdämmerung bricht zugleich mit dem Tode der Erlöserin an. Auch hier ist keine Rachethat mehr von Nöthen, die entsühnte reine Liebe öffnet sterbend den Ausblick in ein ihr eignes, neues ideales Reich, das keine Rache und keinen Neid und Streit mehr kennt. So ist die ahnungsvolle Vorstellung der alten Germanen im Drama Wagner's zu vollem Bewusstsein erwacht und beschliesst die grosse Nibelungentragödie als nothwendiges Ergebniss der dramatischen Entwickelung ihrer ethischen Idee.

Wie Brünnhilden's Gestalt hier aus dem alten Mythos emporwächst zur Bedeutung einer Personification dieser Idee, so erscheint sie trotz ihrem Rachewerke als eine echt christliche Gestalt. Sie repräsentirt jene ersehnte Erfüllung und Ergänzung des germanischen Mythos durch das Christenthum. Nachdem dieses den Mythos einst vernichtet, ohne doch seiner eigenen Wahrheit überall treu zu bleiben, so musste die deutsche Philosophie erst ihr Werk vollbringen, um den verwandten Geist des germanischen Mythos und der christlichen Religion auf ihrem eignen Wege uns wiedererkennen zu lassen. Es ist jene Philosophie der neueren Zeit, die sich in gleichem Sinne selber die christlichste nannte, es ist die Philosophie Schopenhauer's, durch welche wir dies am besten vermögen. Aber selbst noch von ihr unabhängig hatte der grosse Dichter dem indessen auch von der Wissenschaft gesammelten Stoffe in der Tragödie des Nibelungenringes die rechte dramatisch-künstlerische Form verliehen. Mit allen Mitteln des tragischen Pathos kündet sie uns von den überall drohenden und vernichtenden Schrecken der weltbeherrschenden Nibelungen-Macht, woraus uns das

heisseste Sehnen erwachsen muss nach jenem Reiche einer von diesen Schrecken befreiten selbstlos reinen Liebe. Sie verkündet die sterbende Brünnhilde uns in der symbolischen Form des dramatischen Mythos; sie lehrt uns die Philosophie Schopenhauer's als das Fundament der Moral, das Mitleid, verstehen; sie gebietet uns das Christenthum als die ideale Liebe des Menschen zum Menschen auszuüben. Denn hierin liegt die einzige Möglichkeit einer sittlichen Ueberwindung der unseligen sinnlichen Zersplitterung des Ewigen in die zahllosen individuellen Endlichkeiten, die auf dieser irdischen Welt den Kampf um das Dasein streiten. Dies aber ist der tiefinnere, allgemein menschliche Grundtrieb aller Religion als der Verbindung des Endlichen mit dem Ewigen.

Nicht leicht scheint heute derselbe Geist in Wagner's Dichtung erkannt zu werden, weil man überhaupt die Religion zu kennen verlernt hat. Man glaubt, das Christenthum habe sich ausgelebt, da es sich doch eigentlich noch gar nicht wahrhaft eingelebt hat in die Seele der Menschheit. Ja, man meint sogar schon eine „Religion der Zukunft" künstlich construiren zu müssen. Auch ich glaube an die Religion der Zukunft, aber nur als die reine Wiedergeburt jener ewig wahren Religion. Wenn einmal der ebenso altgermanische wie echt christliche, tief religiöse Geist, der auch in Schopenhauer's Philosophie und in Wagner's Kunst lebt, ein allgemeiner Geist in unserm Volke geworden, dann darf man hoffen, dass auf solchem Grunde auch der Tempel dieser Religion sich wieder stark und strahlend erheben könne. Dann werden Philosophie und Kunst, Glaube und Leben vereint in vollem Verständnisse ihrer tiefen Wahrheit die Schlussworte Brünnhildens als ihr Evangelium bekennen:

„Selig in Lust und Leid
lässt die Liebe nur sein". —

Nibelungendrama und Christenthum.

(1877.)

„Der innerste Kern der Religion ist Verneinung der Welt, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben.“ —
R. Wagner.

Die innere Verwandtschaft der Grundidee des Wagnerschen Nibelungendramas mit derjenigen der christlichen Religion kann Niemandem zweifelhaft sein, der beide wirklich kennt. Dieselbe allgemein-menschliche ethische Wahrheit, mit denkbar höchster, religiöser oder tragischer Energie und Reinheit ausgedrückt, bildet die Basis der Lehre hier und des Dramas dort. Diese gemeinsame Wahrheit lässt sich in zwei Begriffe zusammenfassen: in den Fluch des Egoismus, des „Neides“ und in die Erlösung vom Fluche durch eine von jenen Mächten befreite, selbstlose Liebe.

Wandelte Christus als das lebende Vorbild dieser Liebe durch die feindliche Welt des Neides und Streites, bis in den eigenen Tod ihre Feindseligkeit selbstlos durchkostend und also in Lehre und Leben positiv die ethische Wahrheit des christlichen Gedankens bewährend, so gewinnt aber im tragischen Drama, dessen rein ästhetischem Gesetze gemäss, Brünnhilde die volle thatkräftige Erkenntniss dieser Wahrheit erst aus dem ganzen blutig-schuldvollen Spiele jener Welt, darein sie selbst verflochten worden, und bethätigt sie dann durch die endliche Heimgabe des verfluchten Symboles des Weltlichen im siegesfreudigen Ende ihres Lebens.

Unter diesem Symbole, seinem Wirken und Begehrtwerden, hat die feindliche, Nibelungische Macht, d. i. jene dämonische Macht der begehrenden Sinnlichkeit oder des Egoismus, das ganze Unheil der Tragödie gewirkt. Als es zuerst durch jenen reinsinnlichen Dämon, Alberich, geraubt worden, fiel dessen erobernder Fluch gerade auf die (für ihn unverständliche, geltungslose) Erlösungsmacht, die Liebe; und eben an ihr auf das Entsetzlichste offenbart sich fortan die feindselige Gewalt. Den Fluch der begehrenden Sinnlichkeit im Verhältnisse der Geschlechter rückt auch die christliche Lehre mysteriös bedeutend in den Vorgrund. Der gewaltige Kampf der

idealen und der sinnlichen Potenzen ist in Wotan persönlich conzentrirt verkörpert. An diesem Zwiespalt geht er, wie seine ganze Welt mit ihm, zu Grunde. Aber indem er sich selbst und seine Welt aufgiebt in der Erkenntniss des Fluches, hofft er auf den Sieg der Idee, für ihn verkörpert in Siegfried und Brünnhilde, dem freien Leben und der wahren Liebe, die er jedoch seinem Wesen gemäss insofern misskennt, als er Brünnhilden als Menschenweib, nicht aber, wie einzig möglich, als Heilige die Erlösung wirken lassen will. Dies aber ist Brünnhilden selber vorbehalten als Weib, in ihrer menschlichen Tragödie, zu erkennen und zu werden; und darin offenbart sich der ganze tief ethische Gehalt des Nibelungendramas.

Brünnhildens Liebe erwächst aus dem Mitleide, sie ist des reinsten Ursprungs; Siegfrieds Leben aber sprosst aus der Schuld. Frei und furchtlos ist er geboren und aufgewachsen; mit seiner Kraft vermag er Alles, an Wissen aber ist er unbelehrt. Er ist gleichsam der junge Heide, der ohne Verheissung dahinlebt; Brünnhilde selbst dagegen wäre, als die um Ursprung und Ziel des Fluches Wissende, für ihn die Offenbarung des sittlichen Heiles. Aber sie wird vom Triebe des Lebens, das ihr in ihm erscheint, selber überwältigt; sie belehrt ihn nicht des Fluches, sie räth ihm nicht des Selbstbegehrens weltbeherrschendes Symbol, das er gewonnen, fortzugeben, sie selbst geräth unter dessen Bann; erst durch Wahn und Trug, durch Wehe und Tod soll sie zu jener selbstwilligen Erkenntniss gelangen, die allein die Erlösungsthat zu wirken vermag. Der sittlich unbelehrte „freie“ Mensch, Siegfried, verstrickt sich nun rettungslos in die Schlingen der Welt, die Intriguen des Neides; er fällt zum Opfer seiner eigenen Unbelehrtheit. Das liebende Weib aber rettet sich aus dem Schiffbruche des Glücks den Glauben an das ewig Gute, das Wissen des einzig Nothwendigen. Sterbend giebt es das verfluchte Symbol in dessen schuldlose Heimath zurück. Damit entsagt die höchste Macht der Liebe der feindlichen Beigift der egoistischen Sinnlichkeit, woran sie zu Grunde gegangen, entsagt siegreich der Fluchgewalt der ganzen Tragödie, die jene mit ihrem Wesen in ihr wurzelnden Götter und Welt zum Opfer gefordert hat. Die reine, selbstlose Liebe allein bleibt durch Lust und Leid die selige Erlöserin.

Diese Moral, die das Drama als solches nicht im Sinne einer Predigt positiv mit direkt moralisirenden Worten lehren darf, sondern die nach Verlauf seiner rein ästhetisch genossenen Darstellung der nothwendige ethische Ertrag im Herzen der Zuschauer, wie im Herzen Brünnhildens ist, diese Moral, die Brünnhilde daher auch im Drama nicht mehr auszusprechen braucht, die ihr für die Darstellung wieder aus dem Texte gestrichen werden musste, drückt sich unmittelbar rein künstlerisch aus in der Melodie der Liebeserlösung, die mit Brünnhildens letzten Worten sich entfaltet. Dies melodische Motiv ist aber ursprünglich der Liebesdank Sieglindens für Brünnhildens erste reine Mitleidsregung, wofür sie nach dem strengen konventionellen Sittengesetze der schuldbelasteten Welt und ihres Gottes bestraft ward, die aber auch die klare Quelle ihrer Erlösungskraft war. In diesem selbstlosen Mitleide Brünnhildens mit den Elenden hatte sich die Erlöserin der Götter und der Welt, die allein seligmachende Kraft der allgemein-menschlichen, idealen Liebe, zum ersten Male angezeigt.

In Rücksicht auf die Verwandtschaft des im Nibelungen-Drama echt tragisch durchgeführten Grundgedankens mit dem des Christenthums muss ich diese Dichtung eine christliche nennen. Im Goethe'schen „Faust“ dürfte man am ehesten ein Aehnliches erkennen: auch hier handelt es sich um die Besiegung egoistischer Triebe geistiger und sinnlicher Art, und der Sieg wird in Form eines grossartigen Wirkens des Individuums für das praktische Allgemeinwohl dargestellt. Auf diesen thatsächlich dramatischen Abschluss folgt sodann noch ein s. z. s. symbolisch-musikalischer: die Macht der freien Menschenliebe, jener Liebe, die den Egoismus überwunden hat, die nicht mehr Gretchen noch Helena ist, erscheint „von oben theilnehmend“ in der Gestalt der gnadespendenden Mater gloriosa als das Ewig-Weibliche.

Hierunter versteht zumal der Germane, in dessen Geist sich diese Idee eigenthümlich eingelebt hat, mehr oder weniger bewusst eben diese erlösende Liebesmacht in ihrer doppelten, sich einander ergänzenden Bedeutung als subjective christliche Tugend und transcendente göttliche Gnade. Es ist dieselbe Quintessenz der christlichen Lehre, die von der katholischen Kirche als „Jungfrau Maria“ verkörpert ward. Die Madonna, „unsere liebe Frau“, ist die personificirte christlich

übersinnliche Liebe; sie, die reine Jungfrau, die Mutter des Heilands, die innigste kräftigste Fürbitterin, repräsentirt dem Gläubigen das innerste Geheimniss, die Grundidee seiner Religion. Wie die Jungfrau Maria des katholischen Kultus historisch hervorgegangen sein soll aus der phönikischen Astarte in Spanien: mit gleicher Veredlung geht im Faust die heilige Erscheinung des Ewig-Weiblichen in der Mater gloriosa hervor aus dem gesammten sinnlich-weiblichen Elemente des Dramas, wie es zuvor im naiv-realen Gretchen, in der symbolisch-idealen Helena aufgetreten.

In höchster dramatischer Einheitlichkeit und gewaltigster tiefinnerlicher tragischer Entwickelung aber vollzieht sich dieser ganze Wandelungsprozess in Wagner's Brünnhilde allein. Er vollzieht sich von ihrem ersten Auftreten an (als jauchzende Schlachtenjungfrau, gleich der jungfräulichen Athena), durch die erste Regung ihres heiligen Berufs im reinen Mitleide mit den Schuldigen (gleich der Athena gegenüber dem schuldigen Orestes, und der Fürbitterin Maria oder una poenitentium, Gretchen), durch ihre wahnvolle Schuld gegen Welt und Götter und ihren eigenen Erlösungsberuf (gleich allen Gretchen und Helenen der tragischen Poesie), bis zu der selbstgewollten Heilsthat ihrer letzten sühnenden Entsagung (gleich der göttlichen Jungfrau, der Mutter des Heils im Glorienscheine der reinen Liebe). So vereinigt sie in sich das gesammte weibliche Liebeselement als das Reine und das Schuldige, das Fürbittende und das Erlösende, in natürlicher dramatischer Entwickelung, vom Anfang bis zum Schluss.

Und was hinterlässt sie auch uns mit ihrer letzten Scene als das offenbarte Ziel der Welt? — Nicht das „Gold", das verfluchte Symbol des Bösen! — Nicht die „göttliche Pracht" jener nun überwundenen, von der Selbstqual des Gewissens befreiten schuldvollen Götter der Streitwelt! — Nicht die „trüben Verträge", die mühsam die Leidenschaften von der einen Seite fesseln, um sie von der anderen die trugvollen Listen zu lehren die Fesseln zu lösen! — Nicht „heuchelnde Sitte", Conventionsmoral ohne lebendiges, auf selbsterrungener, herzinniger Gesinnung gegründetes Wollen des Guten, wie es Brünnhilde gewinnt aus der Tragödie ihres Lebens, wie es dem reuigen Sünder ziemt, über den mehr Freude im Himmel ist, als über tausend „Gerechte",

wie es der ganzen sündigen Menschheit ziemt, die sich in ihren abgeblassten Sittlichkeitsmantel aus den Flicken der Jahrtausende hüllt und denkt, sie erfülle ihre moralische Pflicht, wenn sie sorglos des Gemeinen unter dem vererbten Scheine des Gerechten sich weiterfreut und nur das Grosse verdammt, das sie ungerecht dünkt gegen das Gemeine, weil es gross ist! — Nicht solche heuchlerische, sondern die wahre, nicht die harte Gesetzes-, sondern warme Herzens-Sitte! Die echt christliche, vom Gesetz befreiende, weil erst in Wahrheit es erfüllende, ideale Sitte also, die nur eine individuell selbsterlebte, lebendig erkannte und gewollte sein kann und soll, — diese göttliche Sitte, dies befreiende Heilsgebot der reinen Liebe, die allein wahrhaft selig sein lässt in Lust und Leid.

Diese Liebe der wissenden und sterbenden Brünnhilde, die Liebe des lebenden und lehrenden Christus, die Liebe des allgemein-menschlich thätig sterbenden Faust und des sein Unsterbliches hinanziehenden Ewig-Weiblichen in der himmlischen Mater gloriosa sie sind wesenhaft engverwandt. Das ist die Liebe ohne das Nibelungenzeichen des Alberich, ohne die Götternoth des Wotan, ohne die Menschenschuld der Wälsungen. Brünnhilde hat sie nur erst im Trauerschicksal ihres „tiefsten Leides“ erkannt, und das Licht dieser Erkenntniss lässt sie „das Ende“ der Streitwelt, der Welt des ewigen Neides und der vergänglichen Verträge, erschauen. Von „Wunsch- und Wahnheim“ fort nach dem „heiligsten Wahlland“, dem Lande der freien Wahl des bewusst gewordenen liebenden Weibes, als nach „der Weltwanderung Ziel“, zieht diese Liebe sie hinan, die des „ewigen Werdens offene Thore hinter sich schliesst“, weil sie das ewige Wesen, das wahrhaft Göttliche, im Selbstbewusstsein errungen hat, wie sie selbst es hier darstellt. Diese Liebe ist das heilig-reine Willenswesen der Welt, das sie „im Innersten zusammenhält“, ist das monistische Princip hinter allem Leid und aller Lust des grossen Willensspieles „Welt“, ist die Liebeskraft der Gottheit selbst, wie sie nach dem Vorbilde der heiligen Jungfrau seit Dante's Beatrice von der vermenschlichenden Poesie im Weibe symbolisch personificirt wird. Und diese Liebe ist auch das Palladium, das dem Zuschauer der Nibelungentragödie zum Schlusse nach aller Wuth und Wirre von Schuld und

Schrecken durch Brünnhildens Person, Bewusstein und That gezeigt wird. Das ist's, was ihre Worte im Text der Dichtung klar verkünden. Der tröstende Stern ist dies, der alles Leid zuletzt vergoldet, der für die Welt verlosch mit dem Raube des Goldes. Da überflammte ihn die Höllengluth des Fluches, die seit jenem Raube die schreckliche dramatische Verkettung aus Neid und Noth, aus Schuld und Sühne blutroth durchleuchtet, bis sie mit der Götterdämmerung auch ihrerseits endlich wieder verlosch. Nun am reinen Nachthimmel der Ewigkeit strahlt dieser heilige Stern des göttlich Wahren wie die verklärte unsterbliche Seele des irdisch vor unseren Augen gestorbenen Ewig-Weiblichen.

Hier, kann man sagen, ist das „Unbeschreibliche" wirklich gethan; es hat sich in furchtbar klarer dramatischer Handlung vor uns, persönlich, zu Bewusstsein und That entwickelt. Der Moment, auf den sich der ganze Dramencyklus von Anfang an durch Noth und Blut in verzweifelt drängendem Sehnen hinringt: die Befreiung vom Fluche im Symbol des Egoismus, der Wunsch, der in Wotan durch das schwerste Leiden der Selbstentsagung von der sinnlichen Macht (Ring als Welterbschaftssymbol), bewusst, aber erst mit Brünnhildens Selbstopferung durch sühnende Preisgabe der sinnlichen Liebe (Ring als Liebespfand) thatkräftig geworden: jetzt tritt er im herrlichsten Glanze seiner Verwirklichung ein. Und — es ist die Melodie der Liebeserlösung, es ist der wonnevoll innige Herzensdank der vom sanften Strahle des göttlich reinen Mitleids, der selbstlos erlösenden Liebe berührten schuldverdüsterten Welt, was nun verschwebend in unsern Herzen heilig nachklingt. Dem Einsamen, wenn er der Bühne sich abgekehrt, weckt es nun die ernste Reflexion, als ethischen Reflex des ästhetischen Schauspiels. Und diese Reflexion wird, wenn der Genuss der rechte, allverständige gewesen, nur auf der Erkenntniss fussen können: dass in keinem Andern ewiges Heil denn eben in dieser ethisch-reinen Liebe, wie sie Brünnhilde uns als ihres „Wissens heiligsten Hort" zurücklassend verkündet hat. —

So lange ich aber auf Erden wandle, bin und bleibe ich durch das Gesetz meiner Natur der Sünder, miteingeboren ist mir der Same der Schuld; ich selbst bin ja die Erscheinung einer sinnlich begehrenden Macht. Wer

hilft mir, da ich nun so hingehen muss, gleich den tragischen Helden, und in meiner engen Sphäre ohne die edle Verklärung ihres tragischen Heroismus und der ethischen Idee ihres Dramas, elend, verkümmert, in's Dunkel der ewigen Schuld? Ich weiss, was das Rechte: die Tragödie selbst hat michs am eindringlichsten gelehrt mit den furchtbar strengen Worten ihrer entsetzensvollen, erbarmungslosen, und doch meinem eigenen Wesen so innig nahe verwandten Thaten, dieser echtbürtigen Kinder der menschlichen Natur. Nicht die Strafe, die sich dort Schlag auf Schlag an den Schuldigen vollzieht, ist's was ich fürchte; diese ewige Gerechtigkeit ist mir heilig, ich freue mich im tiefsten Mitleid an der scharfen Ordnung, die eine höchste Allmacht kündet. Aber den Grund selbst dieser Thaten, den Wesenstheil des Nibelungischen in mir, — das fürcht' ich; das reisst mich unweigerlich stäts wieder zum Boden zurück und lässt mich das Ziel, das mir Brünnhilde zeigt, da hinan sie mich zieht, niemals erreichen. Für den ästhetischen Genuss hat sich eben mit jener strengen dramatischen Ordnung zugleich die nöthige Katharsis der Affekte durchaus vollzogen. Es giebt kaum eine ruhigere, mehr in sich befriedigte, harmonische Seelenstimmung als nach einem solchen vollkommenen musikalisch-dramatischen Kunstgenusse, wie zumal beim Nibelungenringe, beim Tristan. Alle momentane tragische tiefste Erregtheit hat sich im Verlaufe der dramatischen Handlung völlig aufgezehrt, und diese nur ästhetisch erwirkte ethische Reinigung hat selbst wiederum ihren unmittelbaren künstlerischen Ausdruck gefunden: in der Musik. Aber für meine einsame Reflexion, für mein moralisches Leben hält diese rein gegenwärtige Wirkung der Kunst nicht vor. Ich kann vom tragischen Heroismus mir den Muth erlernen, „mich in die Welt zu wagen"; aber muss mir nicht zugleich ein Bangen vor dem Ziel solches Muthes lebendig bleiben, wenn ich nichts gesehen als die Tragödie der Welt? Ich kann mich an der Idee der rettenden Heilsmacht entzücken; aber fehlt mir nicht doch die Kraft des freien Aufschwungs zu ihr, wenn ich allzu bewusst mich meiner „Menschlichkeit" erinnern muss? — Aus dieser negativen Wirkung der Kunst erwacht in gewaltiger Verstärktheit und Vertieftheit wieder das Bedürfniss der Religion.

Was die Kunst mir herrlich offenbart hat als das mir einzig Nothwendige, die Reflexion mich dann furchtbar

erkennen gelehrt hat als das mir ewig Unerreichbare: die Religion verkündet und bringt es mir wahrhaft erlösend als das Allen uns Eigene. Die göttliche Gnade erscheint mir; und in ihr zieht nun das Ewig-Weibliche mich wahrhaft hinan, in ihr erst wird die dramatisch vor mir entwickelte Kraft der göttlichen Liebe zur lebendig in mir selber wirkenden Kraft meines Lebens. Der „Ring des Nibelungen“ ist wohl die gewaltigste dramatische Darstellung des christlichen Grundgedankens. Aber die religiöse Heilskraft des christlichen Glaubens wird uns durch die Kunst allein noch nicht verliehen. Dieser Glaube an die Gnade ist die brennende Nothwendigkeit, die aus der geistigen Reibung der tiefsten ethischen Reflexion mit dem höchsten ästhetischen Genusse in unsrer Seele sich entzündet. Hiermit tritt die Kunst ihr Heilsamt an die Religion wieder ab. Sie hebt uns auf die Stufen des Thrones der Gottheit; niederwärts blicken wir in „des ewigen Werdens offene Thore“; sie schliessen sich; wir schauen empor und erkennen die erlösende Macht: aber das sie uns die Hand reiche, um uns ganz hinanzuziehen an ihr lebendiges Herz, dazu gehört die Kraft des Glaubens, die nach ihrer, den ewigen Widerspruch ausgleichenden Gnade ruft. In der That wird hierdurch auch erst jener gegenwärtige schmerzliche Widerspruch aufgelöst, der zwischen der unvergleichlichen Befriedigung und Stärkung der Seele durch den ästhetischen Genuss und der unvermeidlichen Verwirrung und Rathlosigkeit des Geistes durch die ethische Reflexion einem jeden wahrhaft ernsten und tiefen Empfänger des Kunstwerkes entstehen muss. Hierdurch also auch erst wird die Kunst in höherem Sinne zum „Ereigniss“, zur That, zum Leben. —

Zwischen Kunst und Leben giebt es nur ein selbst lebendiges Band: die Religion. Wo sie die beiden entgegengesetzten Sphären des Idealen und Realen nicht verbindet, bleiben sie getrennt, feindlich, oder ihre etwa versuchte Vermischung eine Spielerei, wobei die Kunst gewöhnlich zum Putzstück oder zum Brotkorbe des Lebens erniedrigt wird. In Hellas bestand jene herrliche Dreieinigkeit von Kunst, Religion und Leben, diese Grundbedingung jeder wahren Kultur, weil eben ihre Kunst und ihr Leben dem verbindenden Boden einer lebendigen Religion entblühten. Heut mit dem religiösen Geiste des Christenthums, mit dem Lebens-

princip der Humanität, der freien Weltgesellschaft, mit den modernen künstlerischen Kräften des individualisirten Dramas und der harmonischen Musik sollte, wenn nicht Alles seine eigenen Wege bis in sein gerades Gegentheil hinein liefe, ein um so bedeutenderes Resultat aus der Vereinigung dieser Kulturmächte zu erwarten sein. Aber das Leben hat sich gleich weit von der Religion wie von der Kunst entfernt; erst aus deren Bunde könnte ein neues hervorgehen. In der Kunst ihrerseits begrüssen wir nun mit erhabener, hoffnungsvoller Freude ein Werk wie Wagner's Drama, das den religiösen Grundgedanken, das allgemein-menschliche Ethos des Christenthumes, und zwar rein auf ihrem eigenen Gebiete, nach ihren ästhetischen Gesetzen, mit ebenso grosser Energie und Reinheit darstellt, wie das Christenthum seinerseits eben dem Grundgedanken aller Religion idealen wie praktischen Ausdruck giebt.

Wie sich aber dagegen die Religion, oder vielmehr die Menschengruppe, die ihren Namen trägt und sie repräsentirt, zur Kunst und zumal zu ihrer letzterwähnten, selbst religiös so bedeutenden Erscheinung verhalte, das bleibt hierbei noch die Frage. Ob sie das Leben umzugestalten hofft ohne dabei der Kunst zu achten? Ob sie eine solche Umgestaltung ganz aufgiebt und sich mehr und mehr vor der Feindseligkeit des Lebens in sich selbst zurückzieht? Ob sie sich selber umgestalten muss, um Kunst und Leben neu hervorzubringen? Ob diese Umgestaltung vielleicht gerade von der Kunst ausgehen soll, dergestalt, dass sich einst im Grossen vollzöge, was ich vorhin als die Erfahrung des Individuums in Folge des künstlerischsn Genusses geschildert? Da diese Fragen noch unbeantwortet an die Zukunft gerichtet bleiben, sehen wir zunächst nur einmal, wie die Religiösen der Gegenwart in der That sich zu unserer Kunst stellen. Es giebt Leute genug, die ein Werk nicht etwa nach seinem Grundgedanken sondern nach einigen frappanten Einzelheiten und Aeusserlichkeiten charakterisiren zu müssen vermeinen, die ein christliches Drama nur dann als solches erkennen können, wenn es ihnen, so undramatisch und unkünstlerisch als möglich, eine spezifisch kirchliche Tendenz verräth, oder wenn es wenigstens post Christum natum und „unter Christenmenschen" spielt, die christliche Reden im Munde führen oder doch mindestens etwas vom Heiland wissen. Solche

gehören in ganz dieselbe Klasse mit denen, die in Wagner's Dramen die sittliche Grundidee, darauf das Ganze basirt, zu deren Offenbarung es mit all seinen Theilen hindrängt, übersehen, und um etwelcher Scenen willen, die sie obendrein nicht ernstlich gelesen, noch minder verstanden haben, die ihnen aber „mit der vollen Farbengluth der Sinnlichkeit gemalt“ erscheinen, und zwar lediglich zum Zweck auch Sinnlichkeit zu erregen so gemalt erscheinen, das ganze Drama schlichtweg als unsittlich verpönen; die also gar nicht erst forschen und fragen: wozu? weil sie aus sich selbst ohne weiteres voraussetzen, dass all solches nur zu unsittlichem Zwecke geschaffen sein könne. Beide Arten Leute möchte ich geistige Hällinge nennen; denn sie begreifen überall nur die Hälfte, und zwar die äussere Hälfte, die bedingte Hälfte dessen, worüber sie sich ereifern, jene in christlich-religiöser, diese in künstlerisch-ethischer Beziehung. Schmerzlich wird mir's aber, wenn ich Beides sich vereinen sehe in einem Blatte, dass ganz insonderheit den Interessen der christlichen Religion gewidmet ist, und das sich, wenn es sich der Kunst einmal ernstlicher zuwendet, aus seinem religiösen Bewusstsein doch so viel Verständniss mitgebracht haben sollte, um das Christliche und Sittliche auch dann noch zu verstehen, wenn es in „fremder“, d. h. in künstlerischer dramatisch-tragischer Form erscheint. Das christliche Blatt, die „Neue evangelische Kirchenzeitung“, lässt sich, in ihrer 8. Nummer vom 24. Februar 77, über Bayreuther Broschüren in ganz demselben traurigen Hällingsgeiste berichten, als stünden die Zwischenhändler der modernen Heiden-Presse auch im Reporterdienste des litterarischen Christenthums. Dabei fasst mich „der Menschheit ganzer Jammer“ an! Man könnte ein dickes Buch darüber schreiben, in welche Widersinnigkeiten sich jenes christliche Blatt der Bayreuther Dichtung gegenüber verrennt, indem es einfach der grossen Masse unserer heutigen Welt nachläuft, die eben in ihrer Unchristlichkeit, ihrer Religions-, Idealitäts- und Sittenlosigkeit, in ihrer ganzen elendiglichen Modernität jene Dichtung nicht verstehen kann. Ich will an dieser Stelle nur ein eklatantes Beispiel für jene Verirrung anführen, das zugleich den Kernpunkt der ganzen jämmerlichen Kritikweise berührt.

Sonst sind unsere Christen mit Recht indignirt, wenn ein

„Laie“ über gewisse Vorfälle, die das alte Testament von seinen patriarchalischen und königlichen Herren berichtet, als über sittenverderbende Immoralitäten sich höchlich zu moquiren beliebt. Dann heisst es, dass sei vom Christen nicht historisch zu nehmen, sondern psychologisch-ethisch, und dann predige es uns eine tiefe heilsame Wahrheit: die furchtbare Wirkung der Schuld, die rettende Wirkung der Reue und Busse. Aus der Sünde keimt der innigste Glaube. Auf die Könige folgten die Propheten, auf die Propheten folgte Christus. Auf die Sünde folgt die Busse, auf die Busse die Erlösung. Vom Nathan bis Johannes verbindet diese gewaltige Predigt der Busse die Schuld des David und seines frevelhaften Volkes mit der Erscheinung des Heilandes. Nur ein wirklich religiöses Gemüth freilich wird die auch hierin verborgene Wahrheit, das ergreifende specifisch Sittliche dieser vielfach so bösartigen Geschichten recht verstehen. — Wie heisst's nun aber jetzt, wenn wir dieselbe Verständnissforderung auch in Bezug auf Wagners Dichtung erheben?

Martin Plüddemann hat in seiner trefflichen Broschüre über „das Bayreuther Bühnenfestspiel, seine Gegner und seine Zukunft“ gerade dies Beispiel angezogen. Auch die heilige Schrift, sagt er, enthalte Stellen unsittlichen Inhalts, und sei doch von höchster sittlicher Bedeutung und Wirkung; eben dasselbe also, was sonst von den Religiösen den Laien entgegnet wird. Er will, dass man so auch Wagner's Drama betrachte: es enthalte zwar „unsittliche“ Scenen, d. h. Scenen, wo im momentanen Siege der begehrenden Sinnlichkeit jener Fluch der egoistischen Nibelungenmacht sich erfüllt — eine Erfüllung, die aber zugleich auch noch die (fast immer unmittelbar) folgende furchtbare tragische Sühne einbegreift. Die Grundidee aber, der ethische Zweck gerade auch dieser Scenen, sei eine eminent sittliche: eben die zu erstrebende Besiegung der dort in ihrer ganzen Furchtbarkeit sich zeigenden, das Schönste und Edelste zu Trug und Wahn verkehrenden und vernichtenden egoistischen Fluchgewalt. — Und nun erklärt der Recensent der Kirchenzeitung kühl und weise: selbst die heilige Schrift werde zur Entschuldigung der Wagnerischen Immoralitäten aufgerufen, deren alttestamentarische Geschichten doch nur historisch zu fassen seien, während in Wagner's Dichtung die Sinnlichkeit sich als Hauptsache, Grundcharakter, künstlerische Absicht offen verrathe.

Jawohl, die „Sinnlichkeit“, sofern alle Kunst sinnlich ist, in ihrer Mittelbarkeit, und zumeist die, welche alle Mittel vereint, wie das dargestellte musikalische Drama. Das aber, was sie dergestalt sinnlich darstellt, ist und bleibt doch eine ethische Idee. Und diese Idee ist, wie jeder weiss, der unsre Dichtung wirklich kennt, eben jene religiöse, die andererseits bekanntlich die ideelle Grundlage des Christenthums bildet, der allgemein-menschliche Boden, daraus allein sich seine eigenthümliche göttliche Blüthe, das Evangelium der Gnade, entwickeln konnte. Jener Recensent aber stellt sich mit seinen Aeusserungen über das Nibelungendrama das betrübende Zeugniss aus, dass er eigentlich keines von Beiden kennt, weder die Religion, in deren Interesse, noch die Dichtung, zu deren Schaden er schreibt. Für einen Recensenten im grossen modernen Journalstyle wären dies nun zwar so ziemlich die richtigen Vorbedingungen; für einen Mitarbeiter an einem ernsten religiösen Blatte möchte man aber doch andere wünschen. Er gestatte, dass ich ihn daraufhin mindestens als modern „angeregt“ halte, wie er mir an gleicher Stelle das ebenfalls echt moderne Prädikat „christlich angeregt“ zuerkannt hat.

„Christlich angeregt“ ist auch das Nibelungendrama nicht; aber christlich ist sein Wesen, sofern es das allgemein-menschlich religiöse ist, aus welchem Grunde eben das Christenthum als reinste Blüthe aufsprosst ist, um damit zugleich erst den wahren religiösen Werth dieses Bodens bis in seine innerste Tiefe zu bekunden und zu bewähren.

Wie Brünnhilde vom Mitleidsgefühle zur Liebeserkenntniss kommt, so hat das Christenthum jenes im Elend tröstende menschliche Mitleid des Buddhismus zur Himmelshöhe seiner vom Elend erlösenden göttlichen Liebe verklärend erhoben, Ist auch durch „Anregungen“ aller Art von Anfang bis heute dies reine Christenthum entstellt und verderbt worden, so berührt dies doch nimmermehr seinen heiligen Grundgedanken; und mäht die moderne Zeit, die von der Gnade nichts wissen will, ihm auch die Blüthe ab, den Boden kann sie doch nicht zerstören, der diese Blüthe aus innerer Nothwendigkeit, dem auferstehenden Christus gleich, immer wieder neu hervorbringt. So wollen wir uns denn auch die Freude nicht stören lassen an jeder Bekundung dieses ewigen Grundgedankens, erscheint sie uns auch abseits vom Gebiet einer

selbst schon modernisirten Kirche in der erhabenen Form der tragischen Kunst.

Wagner wollte im Jahre 1848 einen Jesus von Nazareth dichten; von der „Unaufführbarkeit“ überzeugt, unterliess er die Ausführung und dichtete den Nibelungenring. Unaufführbar erschien ihm jener Plan nicht etwa nur relativ (relative Unaufführbarkeit hat er nie eigentlich gekannt), sondern absolut. Unser Gott selbst darf nur in der Form der Symbolik auf die Bühne treten. Im Nibelungenringe aber gewann nun derselbe ethische Gedanke, der Gedanke einer den Egoismus besiegenden reinen Liebe, wie er durch alle seine Dichtungen und Schriften sich zieht, seine bestimmte, echt künstlerische Form. Und es ist noch mehr als nur ein Drama daraus entstanden: eine Gemeinde. Die antimoderne Gesinnung, die Gesinnung derer, die sich vom elenden egoistisch-materialistischen Treiben der „Jetztzeit“ unbefriedigt fühlen, hat nun einen lebendigen Mittelpunkt, ohne den zumal die jungen Seelen halt- und hoffnungslos zu Grunde gegangen wären. Sie hat diesen Mittelpunkt in Dem gefunden, der allein aus dieser Gesinnung heraus etwas positiv zu schaffen verstanden hat, während ringsumher nur schwächliche Versuche ohne Glauben an sich selbst, ein feiges Drücken um das Nothwendige herum, ein miserables Schmiegen unter die Formen des bestehenden Elends, sich zeigen. Wer hätte wohl mehr Grund, eine solche Erscheinung mit Freuden als hilfsam Nahverwandtes, als einen starken Hoffnungsstrahl im Dunkel der Zeit zu begrüssen, wie jene christlichen Heger und Pfleger des Idealismus im religiösen Geiste, die zwischen den Parlamenten, den Chansonettentheatern, den Industrie-Ausstellungen unserer Tage, im tollen form- und sittenlosen „Kulturleben“ des modernen Staates, schier vergebens nach Athem ringen, um nur noch laut genug zu rufen: „wir wollen damit nichts zu schaffen haben!“? Sie aber blicken mehrentheils hilflos achselzuckend, duldend und schweigend, (denn das ist hier kein Wort, was keine That ist) auf den Sumpf voll Unsittlichkeit, Unsinn und Unkraft um sie her, um dann einmal ihrem zurückgedrängten heiligen Zorne gelegentlich wenigstens Luft zu machen gegen Etwas, das von der unnahbaren Macht jener grossen modernen Kulturtugenden, gleich ihnen selber, nicht getragen und geschützt wird: gegen Bayreuth.

Zur Ehre des beschuldigten Recensenten muss ich allerdings bemerken, dass sich seine Kritik diesmal nur über die unmoralische Dichtung Wagner's erzürnt, während er seiner Absicht, das moderne Theaterwesen zu reformiren, eine gewisse Achtung zollt. Aber wie zag und zierlich erscheint diese sittliche Empörung über das moderne Theaterwesen jener über das Nibelungendrama gegenüber! Wenn man bedenkt, was eigentlich das Amt der Kirche und ihrer Diener, was die Pflicht jedes religiös Gläubigen beim Unfug ihrer Zeit wäre, der die Existenz ihres Heiligsten bedroht, so kann man selbst die ehrlichsten Versuche, sich gegen die bedrohende Macht zu sträuben, wie wir sie heut' (1877) erleben, nur schwächliche nennen, denen vielfach sogar die wahre Glaubenskraft zu mangeln scheint. Der evangelischen Kirche, die doch die evangelische Wahrheit zu haben glaubt, fehlt im Allgemeinen der katholische Muth, den die römische Kirche im politischen Kampfe gegen den Staat aufbraucht. So ist denn die Religion nicht mehr die Kulturmacht, die einem Volke seinen Charakter giebt! Blicken wir in das Treiben der heutigen deutschen Welt, wo sehen wir dort das Leben eines christlichen Volkes? Wo merkt man etwas auch nur von dem Wesen der Religion, nach der doch noch immer seine Majorität sich nennt? Wird von Dienern der Kirche selbst, zur vernichtenden „Rettung" der Religion, Glauben und Wissen vermengt, so geht das Volk in unwillkürlichem Verständnisse einen Schritt weiter, indem es Glauben und Leben völlig trennt. „Mag glauben, wer will; wir leben, wie wir mögen."

Den Ausdruck der Zeit sieht man gern und mit Recht im Theater. Dies gilt auch jetzt, nicht zwar mehr, als wäre es jener künstlerische Ausdruck, den eine harmoniche Kultur erfordern würde, sondern sofern die Eigenart des modernen theatralischen Charakters das Amüsement ist. Und welch ein Amüsement? Jenes von allen Schichten des Volkes als wahrhaft populär getheilte Amüsement an der Unsittlichkeit, wie sie, aus französischer Sittenfreiheit besonderer Classen zu nationaler Geltung umgestempelt, die Bühnen unserer Städte mit unzähligen einander sprechend ähnlichen Kindern bevölkert. Hier finden sich alle Gemüther — Gebildete und Ungebildete — im gleichen Amüsement zusammen, hier fühlen sie sich zu Hause, hier befriedigen sie ihr Bedürfniss nach seelischer Erfrischung an der entsprechenden

Form, während die grosse Seelenerfrischerin Religion auf die Formung des Lebens auch nicht den geringsten Einfluss mehr übt. In der Stunde, da der Heiland dieses christlich-deutschen Volkes mit seinen Jüngern das letzte Abendmahl genoss und das Sakrament seines Gedächtnisses stiftete, flatterten die „rosa Dominos“ über die Scene des besuchtesten Theaters der Reichshauptstadt, und zu jener tiefheilig stillen Zeit, da sein Leib im Grabe des Joseph von Arimathia lag, und die trauernden Jünger und Frauen durch die Nacht zur dunkeln Stätte der Auferstehungskunde entgegen pilgerten (eine Stunde, wofür die Kunst den ersten Akt des Faust oder der letzten Satz der 9. Symphonie geschaffen hätte), da erfreut im knappen Costüm des „Seekadetten“ der moderne Typus des Ewig-Weiblichen, die Operetten-Soubrette, das jubelnde Publikum mit ihren pikanten Weisen. Wir erleben tagtäglich die „Kreuzigung“ wieder; aber wir achten ihrer nicht. Wir gehen mit den Juden lachend am Kreuz vorbei und — „amüsiren“ uns wie der Gott in Frankreich!

Wo die heiligen Musen fliehen, da stellt dieses frivole Amüsement sich ein, dessen Name so verdächtig nach jenem ‚amusos‘ klingt, jenem „Kunstfremden“, dem des Hellenen Verachtung galt, während seine wurzelhaft sprachliche Deutung uns wieder auf jene „Angeregtheit“ führt, die heute an Stelle wahrer Bildung so beliebt ist. In der That wird das Amüsement selbst, wohin alle ernstlichen Bestrebungen unserer Zeit, gleich dem in der Kneipe endenden Tage des Arbeiters, schliesslich auslaufen zu sollen scheinen, für die eigentliche moderne Bildung, die allgemeine Volksbildung gehalten, worauf unsere Zeit ein eigenthümliches Recht habe besonders stolz zu sein. Doch gleicht das Treiben einer also gebildeten Welt wahrlich mehr einem grossen bunten Gesellschaftsspiele als dem harmonisch durchgebildeten Leben einer Kultur, die auf jenen grossen, in der Tiefe der Volksseele selbst wurzelnden und in natürlicher Fortentwickelung sie ganz durchdringenden ernsten Kulturmächten beruht. Heute sammeln Kunst und Industrie ihre vorzüglichsten Leistungen in Gallerieen und Ausstellungen, wo dann Krethi und Plethi in wüstem Gedränge lustig hindurchläuft, um den Rahm des Amüsements als den nationalen Ertrag der ganzen Anstrengung sich abzuschöpfen. Was die Wissenschaft mit redlichster Mühseligkeit aus dem Schachte der Geschichte aufgegraben,

das wird in eine Art litterarischen Kindergartens zusammengetrieben, „popularisirt, feminisirt, infantisirt", dass die Belehrung nur ja recht sehr und recht bald zum Amüsement werde, woran als an der allverständlichen Herrschermacht der Zeit dann Jedermann Theil haben könne.

Und was ist nun schliesslich dies Amüsement, dieser Genius, der lachend über dem Nothstande der Zeit schwebt? Ist es etwa die herzliche Heiterkeit eines Wesens, das sich seiner eigenen Kraft und Gesundheit freut? Ach nein; das würde tanzen und singen, aber nicht Ballets und Operetten brauchen! Es gleicht vielmehr einer krankhaften Berauschung, die über das Elend des Daseins wegtäuschen soll; und mitunter möchte man glauben, man sähe ein Ballfest feiern in einem Irrenhause. — Das ist die lachende Oberfläche unserer Zeit, die in keiner Kunst, in keiner Religion den Ausdruck ihres Wesens findet, nicht finden kann, weil ihr Wesen wie ihr Leben selbst nur Aeusserlichkeit ist, amusisches Amüsement an der eigenen Inhaltlosigkeit; denn Alles, was in so unvergleichlich zahlloser Masse, aus allen Zeiten und Zonen gesammelt, dahineingeworfen wird, im selben Moment schon wird es wurzellos mit fortgewirbelt im grossen Schaum- und Scheinspiele und schliesslich vom Amüsement als Bildungsstoff verschluckt: denn das gebildete Amüsement oder die amüsante Bildung, das ist das Höchste, was wir kennen.

Es wäre ja ein schweres Unrecht, die hochbedeutsamen, zivilisatorischen Fortschritte verkennen zu wollen, die in der neuen Zeit zum Wohle der Menschheit gethan worden sind. Aber sobald man sie näher betrachtet, muss sich herausstellen, dass sie sämmtlich zuletzt doch nur erst dem materiellen Wohle gelten, dass es in der That das Ziel der modernen Kultur ist: dem Individuum ein grösstmögliches Maass materiellen Glückes, und zwar womöglich ein mit jedem Andern vollkommen gleiches Maass zu verschaffen. Das ist gewiss recht angenehm gedacht und nicht zu unterschätzen; aber — abgesehen davon, dass es auf dem unseligen Grundwahne von der Glücksbestimmung des Menschen überhaupt beruht, dass es in der Wirklichkeit nur auf eine allgemeine Verschlechterung der Genüsse hinausläuft — so wird es auf die Dauer als alleinige Kulturfrucht dem menschlichen Wesen nimmermehr genügen, das eben als menschliches denn doch auch ein ideales Bedürfniss

niemals ganz verlieren, wenn gleich einmal über dem Reiz der eigenen Thierheitsverfeinerung vergessen kann. Je mehr diejenige Macht, die dem Materialismus der Zeit, bei aller scheinbaren Idealistik der Ziele, den entschiedensten und colossalsten Ausdruck giebt, je mehr der doktrinäre Socialismus an Terrain gewinnen wird, je mehr wird sich auch der „wunde Punkt“ in ihm geltend machen, an dem er zu Grunde gehen muss, trotz aller Macht, die ja andererseits gerade auf diesem wunden Punkte, dem Absolutismus des materialistischen Kulturgedankens, basirt. So wenig den Einzelnen der blosse Genuss länger als einen Moment befriedigt, so wenig befriedigt ein ganzes Volk die Kultur des Genusses für mehr als eine flüchtige Stunde im Weltentage, eine in ihren eigenartigen Errungenschaften zwar berechtigte und verdienstliche, in ihrer Einseitigkeit aber verderbliche historische Phase.

Damit aber nun zur rechten Zeit für die positive Ersetzung dieser sich selbst richtenden Zivilisation durch eine dem wahrhaft menschlichen Wesen in höherem Grade nachhaltiger entsprechende Kultur die nöthigen reformatorischen Kräfte bereits vorgebildet, gestärkt, thatbereit und wirkungsfähig vorhanden seien: dafür soll und muss man, wofern man es ernst nimmt mit der Zukunft seines Volkes, schon jetzt sofort und ohne Rast in weiser Vorsorglichkeit alle idealistischen Potenzen und Tendenzen, die tief im Volksgeiste wurzelnd hier und da unter der Decke der grossen materialistische Kultur sehnsüchtig schon sich zu regen beginnen, energisch zusammenfassen zu möglichst einheitlicher, entschlossener, gründlicher Fortentwickelung. Religion und Kunst, als die spezifisch idealen, die eigentlichen Kulturmächte, werden also vor Allem auf das Ernstlichste zu beachten sein; und wo sich bereits heute auf einem dieser Gebiete etwas Bestimmtes, Kräftig-Gesundes, mit vollem Bewusstsein auf das grosse, reine Kulturziel Hinstrebendes gebildet oder zu bilden begonnen hat, da wird man am hoffnungsvollsten anknüpfen, von dort aus am ehesten seinen Ruf an die anderen, noch zerstreuten, unklareren, schwächeren idealistischen Elemente der „Jetztzeit“, als die Pioniere der Zukunft richten dürfen. Wenn heute etwas dergleichen auftritt, so ist es von gar nicht hoch genug zu schätzender und ernst genug zu nehmender Bedeutung für Jeden, der an die Nothwendigkeit des Idealen zum völlig menschlichen Kultur-

leben unseres Geschlechtes glaubt, mag er ein Künstler oder ein Religiöser, ein Philosoph oder irgend ein einfach guter Mensch unter Seinesgleichen auf Gottes Erde sein! Sie Alle müssen sich danach sehnen, dass so etwas werde; das ist der Lebenstrieb des Idealismus im Menschenwesen!

Regungen dieser Art, tiefernstliche, leidenschaftliche und besonnene, treten eben ja wohl auch mancherorten ans Licht; aber die Gemeinsamkeit mangelt, und die herrschende Gemeinsamkeit weiss ihnen bald das Licht zu nehmen und sie in die Nacht der Vergessenheit zu versenken, ja, vor Allem gegenseitig vor einander zu verbergen. Kennt man z. B. in weiteren Kreisen, und selbst in wirklich idealistisch gesonnenen Kreisen, die trefflichen Schriften eines Mannes, wie des Göttinger Theologie-Professoren Paul de Lagarde, der sich u. a. in folgenden Sätzen auf das Entschiedenste und Ehrlichste zu der hier entwickelten Anschauung und jener sehnsuchtsvollen Empfindung, davon ich sprach, bekennt? „Gäbe es wenigstens“, sagt er in der Schrift, „über die gegenwärtige Lage des deutschen Reiches“ (S. 73/74), „gäbe es wenigstens Verschworene unter uns, einen heimlich offenen Bund, der für das grosse Morgen sänne und schaffte, und an den, wenn ihn auch in diesen umgekehrten Pfingsttagen die Menge nicht verstehen würde, alle sich anschliessen könnten, deren unausgesprochenem Sehnen er das Wort böte.“ — — „Larven, christlich, jüdisch, hellenisch vermummt, auf der Wetterscheide des Gebirges zwischen Tag und Nacht im Ehebruch der Güte mit dem Bösen erzeugt, huschen her und hin, ungreifbar und Greifens unwerth, unheilbar und unerziehbar, weil nur Schemen, die Beute der Sonne und der Winde, wenn die Sonne nur scheinen, die Winde nur wehen wollten! — —“ Und weiterhin (S. 92/93): „Das ist unumstösslich gewiss, dass die Zukunft Deutschlands an den einzelnen Menschen hängt, nicht an der Schulung der Massen; Alles liegt am Menschen, und an nichts hat Deutschland jetzt grösseren Mangel wie an Menschen, und keinem Dinge ist Deutschland mit seiner Anbetung des Staats, der öffentlichen Meinung, der Kultur, des Erfolges so feindlich wie dem, wodurch allein es Leben und Ehre erlangen kann: dem einzelnen Menschen!“ —

Hört!! Das ist der Sehnsuchtsruf des edelsten Theiles, des idealistischen Kernes der deutschen Volksseele! Wie ein

brennender Sonnenstrahl durchbricht er die Nebelwolken des „Zeitgeistes“ und sucht nach Erscheinungen und Formen, die ihm gefallen, die würdig wären von solcher Sonne beleuchtet zu werden! —

Und da ersteht nun solch ein Bayreuth und zeigt der modernen Welt sein ernstes Gesicht und ruft kühn in sie hinaus: „ich will mit dir nichts zu schaffen haben!“ Und da tritt nun schon an die Seite des grossen Künstlers, des Alleinzigen, der auf idealem Gebiete heut wirklich etwas Entschiedenes und Dauerndes gethan hat, da tritt ihm zur Seite eine vielgemischte, sich stäts vergrössernde Schaar mehr oder minder lebhaft und innig interessirter, ergriffener, überzeugter, mitfortgerissener Freunde und Gesellen, eine Gemeinde seltener Art, die es nicht an den bemerkenswerthesten gelegentlichen Kundgebungen fehlen lässt: wie in der That ein überpersönlicher, überall schon ahnungsvoll durchwirkender idealer Geist neu erwacht ist, der — einheitlicher, allgemeiner, bewusster und energischer weiter entwickelt — sehr wohl ein neues Leben — und nicht nur für die Kunst — eine neue idealistische Kultur zu erwirken vermöchte. Man lese, was Friedrich Nietzsche, der Philolog, über Straussen's „neuen Glauben“ gesagt hat; man achte auf seines Freundes Fr. Overbeck, des Theologen, Urtheile über die Christlichkeit der heutigen Theologie; man übersehe auch nicht des alten Wagnerfreundes Constantin Frantz, des Politikers, Zurückkehr zur Idee des „christlichen Staates“ und vergleiche dies Moment ernstlich mit dem Ursprung der Annäherung dieses Mannes an den Meister aus dem intimen Verständnisse der Gedanken des Letzteren gerade über den modernen Staat; man lese z. B. auch eines Nohl Broschüre über „unsere geistige Bildung“ und denke nach über dessen Aeusserungen in Betreff modernen Religionswesens und ähnlicher Dinge. Ich griff diese Beispiele ohne jeden Gedanken an eine etwaige besondere Celebrirung bestimmter „Persönlichkeiten“ nur aus der eigenen neueren Erfahrung heraus: man wird nicht nur hier, sondern noch an vielen anderen Orten eine wunderbare, aber wohl und tief begründete Uebereinstimmung im Verhalten auch gegenüber der religiösen Zeitfrage gerade bei Denen finden, die in irgend welcher bedeutenderen, eindringlicheren Weise sich mit der Sache, dem grossen Kulturgedanken unseres Meisters befasst haben. Und

von ihnen geht das Verhalten, weil es in Wahrheit eine natürliche Folge aus dem Wesen unserer Kunstbewegung ist, auch auf Die über, welche jenes Wesen nur erst unbewusst empfanden oder ahnten, um vielleicht gerade daran ihnen seine tiefere Kulturbedeutung bewusster werden zu lassen.

Dies alles sind jedenfalls bedeutsame Anzeichen, dass sich etwas regt im Volke wider den Absolutismus des modernen Geistes, darunter gemeinsam Religion und Kunst, die idealen Mächte, vor Allem leiden; dass ein frischer Zug hindurchgeht, der nach einem neuen Leben für Beide strebt; dass eben schon eine eigenthümliche Kulturmacht sich entwickelt, von der die grosse Welt des Heute nichts weiss.

Und nicht die Schlechtesten sind es, die diese Macht unwiderstehlich zu ihrem Dienste sich heranzieht; denn Eines wenigstens haben sie in dieser Zeit des Scheines, der Zweideutigkeit und der Feigheit voraus: die hohe Tugend ihres Meisters, die unbedingte, mit ehrlicher Energie geäusserte Wahrhaftigkeit der Gesinnung. — Wollen nun Die, denen allezeit vorzüglich das Gleiche geziemt hat im Kampfe für die ideale Schwestermacht, die Religion, wollen sie nun lieber an die Sohlen des Zeitgeistes sich heften und das Wesen ihres eigenen Strebens verläugnen, nur um das vom Zeitgeist verketzerte „Bayreuth“ nicht anzuerkennen, das doch aus tief innerer Verwandtschaft so kräftige Worte fand für ihr eigenes religiöses Interesse?

Oder wollen sie nur eine ihrem Gebiete ganz fern liegende „Theaterreform“ darin oberflächlich anerkennen, die idealsten Offenbarungen jenes Wesens aber, die den ganzen bedeutungsreichen Geist der neuen Macht verkünden, die Offenbarungen in den Werken unseres Meisters nicht verstehen? Und doch ist er der gewaltigste echt tragisch-dramatisch versinnlichende Sänger gerade jener Kräfte, welche die ideale Macht der Religion wie der Kunst gleicherweise bilden: der Kraft des Glaubens an das Höhere, das Ideale selbst, der Hoffnung auf den Sieg des Wahren, und vor allem jener über das Sinnliche hinausführenden idealen Liebesmacht, wie wir sie symbolisirt sahen im „Ewig-Weiblichen“.

Dem lebendigen Mittelpunkte gleichsam seines grossen

Hauptwerkes, des Nibelungenringes, jenem klarsten und frischesten Lebensquell, dem Siegfried, enttauchten dem Meister zwei wunderbar contrastirende Zwischenwerke. Tristan und Isolde ist die reinste tragische Verklärung jener überschwenglich in's Ideale strebenden, sich alles Egoistisch-Sinnlichen bis zum Tode entäussernden Liebesmacht. Die Meistersinger dagegen vollenden in heitersten Tönen die frohe Hoffnung auf den Sieg des Wahren. Vorausgeschritten wie der Herold aber war dieser dreifach reichen Schöpfung schon jene unvergleichlich reine, hehre Tragödie des fraglosen Glaubens an das Ueberirdische, das nur dem wahrhaft hingebend Gläubigen das erlösende Heil, dem Zweifel und Unglauben hingegen das Gericht wirkt: der Lohengrin. — Ja, hatte doch sogar schon sein Rienzi, wenn auch nur erst in politischem Gebiete, den heroischen Glauben an eine höhere Idee mit enthusiastischem Schwunge dargestellt; und begannen doch gleich im Erstlingswerke seines reformatorischen Strebens mit der Gestalt der Senta, als des bis in den Tod getreuen Weibes, das den ewig irrenden Mann durch ihre selbstopfernde Liebe erlöst, jene unvergleichlichen weiblichen Verkörperungen der idealen Liebesmacht, die sich dann fortsetzt in den herrlichen Gestalten der Elisabeth, Isolde, Brünnhilde. Und entblüht die Offenbarung solcher erlösenden Macht in seinem Hauptwerke, den Nibelungen, der furchtbar tragischen Darstellung des ewig friedlosen Kampfes zwischen dem materiellen und dem idealen Elemente, dieses Fluchgeschickes der Menschennatur und zumal des modernen Bewusstseins, so zeigt uns aber schon der Tannhäuser die göttlich höchste, echt religiöse und spezifisch christliche Wirkung dieser Macht in Gestalt des Wunders der göttlichen Gnade, die schliesslich allein den Menschen, der an jenem Zwiespalt zu Grunde geht, dennoch dem ewigen Heile retten kann.

Wohl blicken wir mit Stolz auf solche Werke, die uns, unter der konkreten Form des tragischen Kunstwerkes, in trüber Zeit das ewige Leben des Idealen und die Berechtigung unseres eigenen Wünschens und Strebens verbürgen. Doch sind wir darum nicht so stolz, dass wir nicht allen denen, die gleich uns ein Lebensinteresse an der Pflege und Förderung der idealen Mächte haben, gern und freudig zurufen möchten: befreundet euch mit unserm Stre-

ben und Handeln; dieselbe Noth bedrückt, dieselben Feinde schmähen, dasselbe Sehnen beseelt uns. Zusammenhalten müssen in einer Zeit, wo die ihnen feindlichen Gewalten herrschen, die Vertreter der idealen Mächte, der ernst gemeinten Kunst, der heilig gehaltenen Religion, und geschähe es auch nur durch gegenseitige Anerkennung der idealen Bestrebungen.

Ringen die ehrlichen Vertreter des religiösen Geistes heute noch in trauriger weltlicher Hilflosigkeit mit den übermächtigen Wogen des Meeres der Zeit, das sie so gerne ganz verschlingen möchte, so mag sein moderner Salzschaum ihnen freilich mitunter die Augen blenden, dass sie uns nicht erkennen als das, was wir sind und ihnen sein können, die wir schon von einem kleinen festen Eilande inmitten des Wogenstrudels ihnen zurufen, einem Eilande, das uns die Gnade der Gottheit durch den Genius rettend geschaffen. —

Wir können warten; denn wir können leben mit den Mächten, die auf jenes Eiland sich geborgen, die uns den Glauben lebendig erhalten an das ewige Leben der Kunst und der Religion.

Doch besser und freudiger wär's, ihr schwerbedrängten Freunde riebt euch recht bald den blendenden Schaum aus den Augen, ihr erkenntet und verstündet uns und liesset euch von uns helfen, indem ihr den Trost annähmet, der darin besteht, dass sich mitten im Irr- und Wirrsal der feindlichen Zeit eine gleichgesinnte, altverwandte ideale Macht erhoben und frisches Feld gewonnen hat, davon her sie aus dieser Zeit heraus kräftig hoffend und strebend in eine Zukunft blickt, die euch ein gleiches Heil bedeuten würde wie ihr! Die Annahme dieses Trostes wäre ja zugleich selbst die Anerkennung, die Hilfe, die wir dafür von euch uns wünschen. —

Ihr habt dem Nibelungendrama den Rücken zugekehrt; auf Wiedersehen denn, christliche Brüder, beim Parsifal!*)

---

*) Späterer Zusatz bei dem Abdruck im Dezember 1877.

Das „Welterbe“.

(1879. 1884.)

Der Begriff des „Welterbes“ in Wagner's „Ring des Nibelungen“ hat vor einiger Zeit verschiedenen kritischen Köpfen einige Sorge gemacht. Sie können es nicht fassen, warum die sogenannte „Prophezeiung“ der Rheintochter am Beginne des Gesammtdramas: „der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring“ an Keinem der Besitzer dieses selbigen Rheingoldringes jemals wirklich in Erfüllung gehe. Von gegnerischer und von freundlicher Seite ist schon so viel darüber hin und her geschrieben worden, dass man schliesslich vor allen Betrachtungen, Deutungen und Beurtheilungen die an sich in der That sehr einfache Sache ganz aus dem Blicke verloren zu haben scheint. Es sollte daher nicht unnütz sein sie einmal wieder in ihrer klaren Einfachheit darzustellen. Dazu verschafft mir heute erwünschte Gelegenheit eine abermalige Bemerkung des sonst mit Verständniss über Wagner sich äussernden Herrn Dr. E. Kulke, welcher neulich einen Feuilletonartikel des „Vaterland“ über den „Vergessenheitstrank“ mit dem Satze einführte: „Siegfried giebt Brünnhilde den Ring, ohne dass sie (im Widerspruch gegen die Voraussetzung der Dichtung) hiermit auch die Weltherrschaft gewinnt.“

Nach dieser Bemerkung zu schliessen, stellen sich die betreffenden Anfechter dieses Momentes in der Dichtung Wagner's etwa die Sache so vor, als ob Jemand nur eben mit dem Finger den Zauberring zu berühren brauchte, um alsbald mit Krone und Scepter als unumschränkter Weltbeherrscher fix und fertig dazustehen. An erster Stelle hätte also auch Alberich ohne Weiteres nur durch seinen Raub des Goldes sich schon die Weltherrschaft errungen haben müssen. Man könnte sich wahrlich keine mehr concentrirte Symbolik denken — eine Symbolik, gegen welche dieselben Kritiker sonst gerade vorzüglich eingenommen sind. Aber wie einfach auch die Rolle zu erklären ist, welche der Begriff des „Welterbes“ in Wagner's Dichtung spielt, so wenig einfach doch ist die wirkliche Gewinnung dieses Erbes für die Personen des Dramas! Mit dem blossen symbolischen Berühren oder Besitzen ist es

eben nicht gethan. Zunächst ersehen wir aus der Mittheilung der Rheintochter selber, dass aus dem Rheingolde erst ein besonderer Ring geschmiedet werden müsse. Dann erfahren wir alsbald auch, dass zu dieser Schmiedung eine ganz eigne Zauberkraft nöthig sei, welche ihrerseits nur durch Verfluchung der Liebe könne gewonnen werden. Vor allen Dingen aber muss doch das Gold selbst erst seiner stillen Wiege auf dem Rheingrunde entrissen sein. Alberich nun erfüllt alle diese drei Vorbereitungen. In der ersten Scene raubt er das Gold und flucht der Liebe, während der zweiten ist er in Folge seines Fluches zum Besitze der nötigen Zaubermacht gelangt und hat kraft dieser aus dem Golde den Ring geschmiedet. Damit ist er aber noch nicht Weltherrscher; vielmehr tritt er nun erst in das erste Stadium seines allmäligen Vordringens zu jenem höchsten Ziele ein. In der dritten Scene sehen wir, wie er sich durch den Zauber des Ringes zunächst das Volk der Nibelungen dienstbar gemacht, sich selbst also erst zum Herrscher eines sehr beschränkten Theiles der Welt aufgeschwungen hat: wie er sich sodann durch den selben Zauber die verborgenen Stätten der unterirdischen Schätze hat entdecken lassen, und wie er nun seine dienstbaren Nibelungen zu der rastlosen Arbeit antreibt, diese Schätze nach und nach aus den Schachten hervor zu schaffen und zum Horte zu häufen. Als die Götter bei ihrem verhängnissvollen Besuche in Nibelheim diesen Hort erblicken, sind sie sehr erstaunt: sie haben nie einen grösseren gesehen. Dennoch muss Alberich dagegen selbst eingestehen, dass dies nur erst „ein winziges Häufchen“ sei, und dass er noch unendlich viel mehr dazu zu sammeln habe, bis er im Stande sein werde, an das grosse Werk der Welteroberung zu gehen, und zuletzt auch Walhalls Zinnen mit „Hella's Heer“ zu erstürmen. Dieses Heer wird wohl nicht nur aus dem schwächlichen Volk der Nibelungenzwerge bestehen sollen, sondern aus allen erdenklichen irdischen Gewalten, die sich durch Gold, ebenso geistig wie materiell, „kirren“ und so für den Vernichtungskampf zusammenwerben lassen. Als nachher Wotan seine Helden erschaffen hat, fürchtet er, Alberich werde, nach Wiedererlangung des Ringes, auch diese Mächtigen ihm zu jenem dämonischen Zwecke abspenstig machen. Dann befände sich Alberich etwa in der Lage eines germanischen Fürsten: er muss sich einen Hort sammeln, um mit diesem sodann

— zweites Stadium seiner Bestrebungen! — ein genügendes Heer für seinen geplanten Eroberungszug sich zu verschaffen. Dies Alles wäre freilich unmöglich ohne den Besitz des Ringes. Aber er kommt gar nicht soweit. Nach der Erfüllung der bedeutendsten Vorbedingungen wird er bei seinem Weiterstreben noch im Anfange des ersten Stadiums plötzlich unterbrochen. Das unbedingt nothwendige einzige Mittel zu jeder Fortsetzung, der zauberkräftige, hortvermehrende Ring selber, wird ihm geraubt. Je mehr er im Bewusstsein des Besitzes eines solchen Zaubermittels schon in die höchsten Regionen der Siegeshoffnung sich schwelgend erhebt, um so weniger achtet er der niedrigsten kleinen praktischen List, die ihn mit einem einzigen prosaischen Zugreifen aus allen Himmeln stürzt. Und weil der Ring ihm eben nur die Macht verlieh, „Schätze zu schaffen“, so kann er ihm auch nicht den kleinsten Finger aus den Banden der Götter lösen! Danach bleibt ihm nichts übrig, als durch alle ferneren Dramen seinerseits mit jeder möglichen List die Wiedergewinnung des Ringes zu versuchen. Alsdann erst könnte und müsste er sein ganzes Vorbereitungswerk wieder von vorn beginnen lassen. Aber auch das soll ihm niemals gelingen. Das Welterbe bleibt für ihn verloren.

Wotan nun, der zunächst — durch Raub — in den Besitz des Ringes und des bis jetzt fertigen Theiles des Kriegshortes gekommen ist, müsste gerade da im Werke fortfahren, wo Alberich unterbrochen worden war. Rastlos werben und wirken müsste er, bis auch er seinerseits die nöthige goldene und eherne Macht zur Weltunterjochung gewonnen hätte. Aber das Alles geht für ihn nicht an. Er muss Ring und Schatz, nach festem Vertrage, alsbald den Riesen überlassen, oder — diese nehmen die Jugendgöttin Freia mit sich fort. Ehe der Ring noch die Weltmacht verschaffen könnte, müssten am Verlust der Lebenskraft die Götter zu Grunde gehen, und so den Bruch des Vertrages sühnen. — Diese Riesen ihrerseits denken überhaupt gar nicht an Weltherrschaft; sie wollen nur die Anderen machtlos wissen, um sich ungestört des plumpen Besitzes erfreuen zu können. So liegt Fafner faul über dem todten Horte, bis Siegfried ihn gewinnt. Und für Siegfried und Brünnhilde ist dann der Ring wiederum lediglich ein Liebespfand, das Brünnhilde nicht fortgeben will, und wenn Götter und

Welt darüber zu Grunde gingen, während für Siegfried die daran geknüpfte Gewinnung des Welterbes — wie er den Rheintöchtern gegenüber versichert — das gleichgiltigste Ding von der Welt ist.

Was sehen wir also? Die ersten Besitzer des Ringes können, um des Neides oder des Rechtes der Anderen willen, nicht zu dem Ziele gelangen, die volle Bewahrheitung der in den Worten der Rheintochter sich eröffnenden Aussicht für ihre Person durchzuführen. Die ferneren Besitzer haben überhaupt gar kein Interesse daran und stehen von aller Bemühung um die Erreichung des Zieles ab. — Aber selbst wenn sie dies thäten, selbst wenn sie so ernstlich wie Alberich nach der Gewinnung des Welterbes trachteten, jetzt würde es für ihr Bewusstsein gar nicht mehr eine glänzende Herrlichkeit, sondern nur noch ein furchtbares Unheil bedeuten können. Das gleiche Unheil nämlich, wie es sie Alle schon um ihres blossen Besitzes des Ringes willen im Drama wirklich trifft. Denn seit der Ring Alberich entrissen worden, hat er seinen schrecklichen Fluch an ihn geheftet: Neid, Noth und Tod zu zeugen Jedem, der ihn jemals noch besitzen werde. Es kann also, seit Alberich's erstem unvollendetem Versuche, mittels des Ringes die Weltherrschaft zu gewinnen, dieses zu gewinnende Welterbe im Drama überhaupt nur noch die Bedeutung eines auf sich herabzubeschwörenden Unheils haben. Was höchstes Heil schien, hat sich als Fluch offenbart, und zwar dies mit vollkommener, unabänderlicher dramatischer Nothwendigkeit. Die Geschichte dieses Fluches ist das Drama vom „Ringe des Nibelungen".

Nun könnten freilich die Feinde der Symbolik noch einwenden, solche dämonische Wirkung eines Fluches sei ein ganz unnatürliches, und daher unstatthaftes Mittel für die Entwickelung eines Dramas. Dem ist aber Folgendes zu entgegnen. Der Fluch äussert sich zwar für Alberich mit dramatischer und psychologischer Nothwendigkeit gerade an der Stelle, wo er ausgesprochen wird, ganz nur als Fluch, wie ihn die Verzweiflung entpresst. Im Uebrigen aber drückt er nichts Anderes aus, als was im Wesen des Gegenstandes selber, an den er geheftet ist, bereits enthalten ist. Die Macht des Goldes wirkt, in die Welt getreten, alsbald nur Neid und Streit und zieht dem Besitzenden den Hass des Nichtbesitzenden zu, der im Verlangen nach dem Besitze ihm den Unter-

gang zu bereiten strebt. Das sogenannte Welterbe ist also in der That eine fluchschwere Sache, und Niemand wird je in seinen vollen und ungestörten Besitz gelangen. Die Rheintochter konnte wohl verrathen, dass ein einziges bestimmtes Mittel dazu gehöre, um zum Welterbe gelangen zu können, aber sie konnte nicht zugleich die Macht verleihen, dass dies Mittel ungestört in Anwendung gebracht werden könne. Sie konnte keineswegs dafür einstehen, und sagt auch kein Wort davon, dass das Welterbe überhaupt etwas so Vortreffliches sei, wie der gierige Alberich es wahnvoll sofort vermuthet. Und doch muss er selbst gleich im ersten Augenblicke einen Raub darum begehen, muss einen Fluch auf die Liebe werfen und wird nach kurzer Zeit schon in seinem Besitze durch den Neid bedroht, der alsbald auf die Kunde des Raubes in den anderen Wesen, Göttern und Riesen, habsüchtig erwacht und Jenen dann zum zweiten Fluche führt. Was er da in der Verzweiflung getrieben wird, den künftigen Besitzern anzudrohen, dasselbe sehen wir das Gold vorher schon wirken. Es ist seine Natur, die dem ersten „Besitzer" in seinem Fluche aber erst zum Bewusstsein kommt. So bilden gewissermassen die beiden Flüche nur zwei verschiedene Seiten der Aeusserung ein und desselben Begriffes. Der eine, bei der Entreissung des Goldes aus der Schlummerstätte seiner Unschuld, bezeichnet die thatsächlich immanente Bedingung zu seiner Gewinnung: die Verneinung der Liebe. Der andere, bei der Hervorbringung des Goldes an das Licht der Welt, erscheint als die bewusst gewordene Wirkung seines Besitzes: die Bejahung des Hasses. Gekrönt aber werden diese beiden Flüche dann erst noch durch jenen dritten, furchtbarsten des Wotan in der „Walküre", welcher auf die ganze, durch die Macht des Goldes zu gewinnen ersehnte, in dem an diese Macht geknüpften Unheile aber jammervoll verlorene Welt selber geworfen wird. Darin offenbart es sich dann völlig, was es mit dem „Welterbe" eigentlich für eine Bewandtniss habe.

„Das Welterbe ist Trug und Wahn." So sprach wohl am Richtigsten J. H. Löffler in den „Bayreuther Blättern" (1878 S. 270 ff.) die Idee des Ringes aus. Von Allen, von den Wissenden wie von den Unwissenden, wird sein Trugbild in dämonischem Wahn begehrt, und durch dieses Be-

gehren eben wird es zum neid-, streit-, noth- und todzeugenden Symbol der Welttragödie.

Wiederholen wir also: Nicht die Geschichte der Gewinnung des Welterbes als einer Macht und eines Glücks, sondern die Geschichte des Fluches, der auf diesem Welterbe seinem Wesen nach ruht, ist das Drama vom „Ringe des Nibelungen“. Die dramatisch-psychologische Entwickelung dieser Geschichte führt mit strenger logischer Consequenz von dem ersten Liebesfluch zu der endlichen Liebeserlösung, als der Ring in den Rhein zurückkehrt, und über allen Trug und Wahn von Goldesglück und Weltmacht die sterbende Liebe triumphirt.

Wer von dem Drama eine Handlung der Machtgewinnung erwartet, denkt nibelungisch, oder wie Wotan vor der Erkenntniss der Wahrheit. Aber mit der grossen Wotan-Scene im II. Akt der „Walküre“ tritt die tragische Wahrheit in das Drama ein. Wer von hier an mit Wotan weiter wandert, der weiss, warum den Nornen „das Seil nicht reicht“, und was es bedeutet, wenn Brünnhilde, die sterbende Liebe, das goldene Mittel des Welterbes endlich „mein Erbe“ nennt und zur ewigen Lösung vom Fluche dem reinen Elemente heimgiebt, dem es „zum Unheil geraubt“.

Das Ewig-Weibliche senkt ihn hinab — den Ring des Nibelungen.

Das Ewig-Weibliche zieht ihn hinan — den Faust.

Hier haben wir die grossen Gegenstücke der Welt- und Menschen-Tragödie nebeneinander. Wenn der „Faust“ sich den Vorwurf jenes „Fundamental-Fehlers“ gefallen lassen musste, dass ihn der Teufel nicht hole, obwohl es doch heisse: „Hätt' er auch nicht dem Teufel sich ergeben, er müsste doch zu Grunde gehn“ — so wird sich der „Ring“ den umgekehrten Vorwurf auch gefallen lassen müssen. Aber deshalb sollen nicht auch wir ihn uns gefallen lassen, sondern nicht müde werden, dem Irrthume die Wahrheit zu sagen, — ob in der milden Weise der Engel im zweiten „Faust“: „Wir nähern uns, und wenn du kannst, so bleib!“ oder mit der Härte des grimmen Hagen in der „Götterdämmerung“: — „Zurück vom Ring!“

Die Zaubertränke in Wagner's Dichtung.

(1879. 1882.)

Eine in der „Neuen freien Presse" erschienene Besprechung der „Götterdämmerung" Richard Wagner's durch Herrn Eduard Hanslick hat sich auch mit den, von dem Dichter in zweien seiner Dramen verwendeten „Zaubertränken" beschäftigt. Da dies wiederum in einer, schon oft bemerkten, missverständlichen Weise geschehen ist, dürfte es wohl eine kurze Berichtigung verdienen. — Wir wollen dabei absehen von der symbolischen Bedeutung, die man jenen Tränken etwa beilegen mag. Giebt es doch viele Leute, welche über Dichtungen jeder Art selbständig zu urtheilen unternehmen, doch bei ihnen allen von Symbolik prinzipiell nichts wissen wollen, selbst wenn es sich nicht etwa um dramatische Darstellungen ganz realistischer Zustände und Verhältnisse, sondern um selber wesentlich symbolische Dichtungen handelt, die in völlig idealen Regionen spielen. Diesen Leuten muss es also auch z. B. anstössig sein, dass Goethe's „Faust" zunächst einen Jugendtrank trinkt, der, seinen Folgen nach, einem Liebestranke sehr nahe kommt; dass er ferner durch einen Blick in einen Zauberspiegel in eine Liebesverzückung gebracht wird, welche, über sein Erlebniss mit Gretchen hinweg, bis in den zweiten Theil (Helena) nachwirkt, und dass er gar noch einen Vergessenheitszauber, durch das Bad „im Thau aus Lethe's Fluth" zum Anfange dieses zweiten Theiles, über sich ergehen lassen muss, um Gretchens zu vergessen und auf die Begegnung mit Helena völlig vorbereitet zu sein. Dieser Art sind die Leute, welche jetzt, durchaus consequent, die „Tränke" bei Wagner als „symbolische Undinge" verwerfen, obwohl es sich doch vor Allem in der aussergewöhnlichen, schon durch die musikalische Sprache übernatürlichen Sphäre des idealen musikalischen Drama's ohne Schwierigkeit rechtfertigen liesse, dass gewisse, zauberhaft wirkende, mit jäher Gewalt den Menschen ergreifende und bewegende Leidenschaften auf der Bühne durch ein sichtbares Zeichen — wie es die grössesten Dichter nie verschmäht haben — dem sinnlichen Verständnisse des Publikums näher gebracht werden. Nicht also der Trank verursacht hier die Macht der Leiden-

schaft, sondern die Macht der Leidenschaft führt, um der sichtbarlichen Darstellung ihres wunderbaren Entstehens und übernatürlichen Wirkens willen, zu der Einführung des sinnlich vergegenwärtigenden und concentrirenden Symbols. Wie mit den Liebestränken ist es auch mit ihrer Negation, den Vergessenheitstränken. Man könnte also z. B. in dem Tranke, den Siegfried in der „Götterdämmerung" trinkt, sehr wohl eine Symbolisirung des natürlichen Erlebnisses eines völlig naiv in die fremde, bunte Welt erstmals hinaustretenden, überall heftig und plötzlich empfindenden Männergemüthes erkennen, das, seiner ersten, edelen Jugendliebe vergessend, hingerissen von einer neuen, anmuthvollen weiblichen Erscheinung, diese dämonische Lebenserfahrung des Mannes rasch durchlebt, um dann, mit dem Tode sie sühnend, erst zur vollen Erkenntniss des Vergessenen und Verlorenen zu gelangen. Wie oft geschieht dies, wenn auch meist ohne den tragischen Ausgang; und wie Mancher mag, zurückblickend, wähnen: dass ein Zaubertrank in ihm gewirkt habe, gleichwie in Siegfried's reinem Kindergemüthe! — Doch, wie gesagt, diese symbolische Seite der Zaubertränke wollen wir hier gar nicht ernstlicher in Betracht ziehen. Um Wagner's „Tränke" völlig gerechtfertigt zu finden, brauchen wir sie nur in ihrer dramatischen Bedeutung zu betrachten.

Schlicht und klar erweist sich die dramatische Bedeutung bei dem Vergessenheitstranke des Siegfried. — Nachdem alle anderen Vernichtungspläne der Nibelungen gegen die Götter und ihre Helden (deren Streit den thatsächlichen Inhalt des Gesammtdramas bildet) jenen finsteren Dämonen vereitelt worden sind, wenden sie endlich, s. z. s. im letzten Acte des Gesammtdramas, durch Hagen's Hand, noch eines jener ihrer zauberischen Gattung eigenthümlichen, geheimen Bethörungsmittel an, um den hehrsten Helden zu verderben. Siegfried und Hagen sind die beiden letzten menschlichsten Repräsentanten des grossen widerstreitenden Zwiespaltes, darauf das ganze Drama beruht, und dessen Kampf es darstellt. Die Nibelungen kämpfen mit den Göttern um den Besitz der Weltherrschaft im Symbole des Ringes aus Rheingold. Vergebens hat Alberich an Fafner's Höhle auf die Möglichkeit des Wiedergewinnes gelauert. Vergebens auch hat sein Bruder Mime seinen tückischen Erziehungsplan beim jungen Siegfried ins Werk gesetzt, damit ihm Der den Ring von Fafner ge-

winne und und ihm dann selber verfallen sei. Siegfried erlegt Fafnern, räumt aber auch Mimen aus dem Wege und hat nun den Ring am Finger. Da zieht sich Alberich vom Schauplatze drohend zurück; er hat noch Hoffnung auf Ein mit sorgender Tücke bereitetes Mittel. Doch auch sein ewiger Gegner, der Gott, zieht sich vor Siegfried zurück, dem jüngsten Sprossen des Heldengeschlechtes, das er sich gezeugt, um durch dieses des Ringes Gewinn zu erreichen. Nun sieht er, dass Siegfried überall Sieger, und lässt ihm freie Bahn. Erweckt er die Gottestochter Brünnhilde, lehrt ihn die Wissende die Fluchgefahren des Ringes kennen, giebt er ihn heim in den sühnenden Rhein, so ist mehr gethan, als den Göttern die Macht des Ringes errungen: so sind vom Fluche des Ringes Götter und Welt erlöst. Sie aber vergisst in der Liebe das Weltheil, bewahrt als Liebespfand den Ring, während der Mann sich von ihr trennt, auf „neue Thaten" auszuziehen. So geräth er, nur dem Triebe seines Charakters folgend, auf die verschlungenen Pfade der Welt, an denen schon seiner des Nibelungen bereitetes Mittel wartet. Denn auch Alberich hat, wie der Gott, sich einen Menschen geschaffen, der sein Werk übernehme und vollende: Hagen. Das lange vergeblich getriebene Intriguenspiel der Dämonen gegen die Götter siegt endlich in der Intrigue des Menschen gegen den Menschen. Mit den dunkeln Künsten seines Geschlechtes hat Hagen den Zaubertrank für Siegfried bereitet; mit den wohlberechneten Vorspiegelungen von Macht und Liebesglück gewinnt er für seinen höllischen Plan die Halbgeschwister Gunther und Gudrune. So stehen die Dreie wartend am Wege, den Siegfried daherzieht. Gerade weil er der ganz Naive, Unberathene ist, als welcher er nun in die ihm urfremde Welt, zwischen ihre Mächte und Ränke tritt, so muss dieses Mittel bei ihm wirken, muss er gerade jetzt der wohlberechneten Intrigue zum Opfer fallen. Wir haben bis dahin den ganzen Streit zwischen den Gewalten des Dunkels und des Lichts durch drei Dramen miterlebt und Siegfried als letzte und höchste Götterhoffnung erwachsen und selbständig erblühen sehen. Zum innigsten Mitleiden mit ihm müssen wir nun gestimmt sein, wenn doch das lange Befürchtete vor unseren Augen eintritt, dass der kindliche Held der List der feindlichen Macht, an einer bestimmten Stelle seiner Laufbahn, mit ebenso dramatischer als psychologischer Nothwen-

digkeit erliegen muss. — Das hier das dazu angewendete Mittel in der That als Zauber wirkt, indem es das Bewusstsein des Helden in Beziehung auf einen einzigen bestimmten Punkt zwingend beeinflusst, dies erklärt sich aus der ganzen mythisch-märchenhaften Sphäre, in welcher der „Ring des Nibelungen" — anders als „Tristan und Isolde" — spielt. — Die Anwendung eines solchen Mittels ist in dieser Sphäre nicht seltsamer, als dass überhaupt Götter, Riesen und Nibelungen darin handeln, Lindwürme und Vögel reden und singen, Rheintöchter die Tiefen der Fluth durchschwimmen, Walküren durch die Lüfte reiten, Brünnhilde vom Flammenhage umzaubert wird, und nur der Furchtlose sie erlösen kann, des todten Siegfried Schwertarm sich drohend gegen Hagen erhebt, der Tarnhelm die Gestalten tauscht, und das Gold, das die Weltherrschaft gewinnen sollte, durch Alberich's Flüche zu einer Macht des Verderbens wird. Auf diese Weise wirken zauberkundige Nibelungen auf göttliche Wälsungen bethörend ein. Es ist ihre Natur; und so ist es natürlich in ihrem Drama. — In anderer Sphäre gelten andere Mittel. Jago z. B. bethört Othello und löscht ihm das Bewusstsein von der Liebe Desdemona's durch ein minder magisches Mittel, und doch ist die dramatische Bedeutung dieselbe. — Der mit dramatischer Nothwendigkeit vom Anfang bis zum Ende fortschreitende Gang des Drama's wird dadurch, dass das angewendete Mittel der Intrigue hier zauberisch-mythischen Wesens ist, ebensowenig gewaltsam beeinflusst, als die psychologische Wahrheit im Charakter Siegfried's und seiner Handlungen darunter leidet, da ja eben das ganze Drama uns auf einen solchen Punkt des Unterliegens des Helden unter den Intriguen der Feinde hinführt. Der Trank ist also wirklich nichts als das äussere Mittel einer gegebenen dramatischen Nothwendigkeit, und zwar ein dem Stoffe entsprechendes Mittel. Die Folge davon ist denn auch die von Anfang in dem Entwickelungsgesetze des Gesammtdramas beruhende nothwendige Katastrophe: dass nämlich die Nibelungen an ihrem eigenen Siege zu Grunde gehen, und die Götter durch den Tod des Helden von ihrem schuld- und qualvollen Dasein erlöst werden.

Wie die Anwendung und Wirkung der Nibelungenintrigue unmöglich wäre, wenn Siegfried nicht gerade der Charakter wäre, der er ist, so bleibt er auch in der Folge nach

dem Trunke in seinem Charakter und seinen Handlungen, ohne die geringste Verletzung der psychologischen Wahrheit, ganz derselbe, der er von Anfang gewesen ist. Eine jähe Liebesentzückung, wie Gudrune gegenüber, ein vertrauensvoll rasch geschlossener, mit unerschütterlicher Treue heilig gehaltener Freundschaftsbund, wie mit Gunther, ein kühnstes Abenteuer, wie das auf dem Brünnhildensteine, dies Alles entspricht seinem Charakter so vollkommen, dass er es ohne jeden Zaubertrank ebensowohl erlebt und vollbracht haben könnte. Nichts ist daher falscher, als wenn Herr Hanslick wiederum behauptet: „die Empfindungen des Helden würden auf rein physikalischem Wege hervorgebracht, wozu kein grosser Dichter, sondern nur ein guter Apotheker gehöre.“ Absolut gar nicht wirkt der Trank auf die Empfindungen, auf den Willen, den Kern des Wesens des Helden und seine unmittelbaren, natürlichen Aeusserungen. Einzig und allein das Gedächtnissbild einer einzelnen Persönlichkeit wird durch den Trank auf eine Zeit in dem Vorstellungsvermögen des Helden bis zur Unsichtbarkeit verdunkelt. Nur dies ist eben die Wirkung jener Nibelungenlist, welche von Anfang auf einen solchen endlichen Moment ihres Sieges gelauert hatte. Niemals hätte sie auf das innere Wesen eines Wälsungen eine umwandelnde Zaubermacht ausüben können. Ja, und weil dieses Wesen Siegfried's, trotz dem Tranke, so völlig unverändert geblieben ist, so entscheidet sich in einem Augenbliche, wo der Held auch nach dem Tranke noch einmal die volle Freiheit zur Wendung seines Schicksales sich dargeboten findet, dieses sein Schicksal gerade durch die Eigenart seines Wesens zu seinem Untergange. Als die Rheintöchter ihn noch zuletzt um den verhängnissvollen Ring bitten, dessen Verschenkung ihm das Leben retten würde, da verweigert ihnen Siegfried die Gabe, da er, als der ewig Furchtlose, ihre Drohungen verlacht. Wie nur der Furchtlose die Liebe sich gewinnen konnte, so gewinnt auch nur der Furchtlose sich nun den Tod. Die Entscheidung über sein Schicksal, und damit über den Ausgang der ganzen Tragödie, wird also wiederum nicht durch jenen Trank, als durch ein künstliches Mittel, sondern durch die freieste Selbstbestimmung des Helden bewirkt; gerade so wie vorher auch Brünnhilde den Untergang auf sich herabbeschworen hatte durch die Verweigerung des-

selben Ringes gegen Waltrautes Flehen. Auf diesen beiden Scenen, der Waltrauten- und der Rheintöchterscene, beruht die tragische Entscheidung der ganzen Handlung der „Götterdämmerung", und damit auch des Gesammtdrama's. Nicht aber beruht dies auf jenem äusserlichen, selbst in seiner Wirkung schliesslich zum Schaden der Anwendenden gewissermassen „versagenden" Mittel der Nibelungenlist. Denn dieser Vergessenheitstrank lässt so wenig den Helden zur Puppe werden, dass er vielmehr mit freiem Willen selber seinen Tod beschliesst, und so wenig beeinflusst er die Empfindungen des Helden, dass dieser mit dem Momente seiner Wiedererinnerung auch die volle Macht seiner heiligen Liebe zu Brünnhilde unverwandelt in seinem sterbenden Herzen lebendig fühlt. Der Zaubertrank steht also auch hier durchaus im wohlbegründeten Dienste des Drama's, seiner nothwendigen tragischen Entwickelung und seiner selbständigen psychologischen Motive, nicht aber das Drama, seine Handlungen und Charaktere, im mechanischen Dienste des Zaubertrankes.

Nun vergleiche man die dramatisch tief begründete und sorgsam eingeordnete Verwerthung der im Stoffe gegebenen Tränke durch Wagner mit der wirklich materiellen Anwendung und mechanischen Wirkung, welche sie in den epischen Dichtungen, besonders in Gottfried's von Strassburg „Tristan", aber auch in der nordischen Nibelungensage gefunden haben. Ein Zufall spielt den Liebestrank in die Hände der Personen Gottfried's, zufällig trinken sie ihn gemeinschaftlich, und nun wirkt er in der That als Zauber: die Beiden lieben sich seit dem Momente des gemeinsamen Trunkes. — Die Edda deutet den Zauber des Vergessens nur an. Die Volsunga-Sage aber erzählt, dass Gudruns Mutter Grimhild dem Sigurd einen Trank gereicht habe, nach dessen Genusse er nicht mehr an Brünnhild gedacht, wobei ihre Absicht lediglich diplomatisch-politischer Art war, insofern sie ihn als reichen Bundesgenossen für ihre Söhne, durch Heirath mit ihrer Tochter, gewinnen wollte. Der Trank ist da also nicht, wie bei Wagner, das letzte Mittel einer lange vorbereiteten Intrigue zur Herbeiführung des Unterganges des Helden, das nur hinzutritt, um nun, mit der Hineinziehung der Brünnhilde, den letzten Ausschlag zum Verderben zu geben. Sondern, der Vergessenheitszauber selber erst wird später die directe Ursache die-

ses Unterganges, indem erst durch den Rachewunsch der vergessenen Brynhild die Giukungen darauf gebracht werden, Sigurd zu tödten. Der grosse tragische Zusammenhang mit dem Kampfe der Götter und Nibelungen um den Hort, wie ihn Wagner erst wieder aufgedeckt und durchgeführt hat, fällt hier fort, und damit auch die wirkliche dramatische Bedeutung des Trankes.

Um über Wagner's Behandlung der Sagen urtheilen zu können, muss man allerdings einigermassen in der Sagengeschichte bewandert sein und die Forschungen unserer grossen Gelehrten in diesem Betreff etwas kennen. Jedenfalls muss man sich von dem seltsamen Vorurtheile frei machen: jedes Nibelungendrama müsse eine dramatische Bearbeitung unseres mittelhochdeutschen Nibelungenliedes sein, und wer von dieser Vorlage abwiche, der begehe schon von vornherein einen unentschuldbaren Fehler. Dieses Vorurtheil pflegen die Wagner feindlich gesonnenen Kritiker, vielleicht mitunter selbst gegen ihr eigenes besseres Wissen, zur bequemen Basis ihrer Angriffe gegen die Wagnerische Behandlung des Sagenstoffes zu benutzen. Und doch ist nichts falscher als eine solche Ansicht. Das Nibelungenlied ist eine dichterisch fertig ausgeführte, selbständige, für uns zum unantastbaren litterarischen Gute gewordene, epische Behandlung des alten Sagenstoffes. Von diesem Stoffe, der nirgends in einheitlicher Form, sondern nur in der weiten Zerstreutheit zahlloser einzelner Spuren und Quellen vorhanden, hat auch der Dichter jenes Nibelungenliedes nur so viel benutzt, als sich episch verwerthen liess. Diese seine fertige epische Dichtung nun wiederum dramatisiren zu wollen, ist ein Vorhaben, welches, aus Missverständniss entsprungen, auch immer nur missglücken konnte. Wagner's Drama dagegen ist eine ebenso selbständige dramatische Behandlung desselben nationalen Sagenstoffes, der dort episch behandelt worden war. Jedoch war Wagner durch die neuere Forschung zu einer viel besseren und reicheren Kenntniss dieses Sagenstoffes gelangt, als wir sie bei dem altem Dichter des Nibelungenliedes voraussetzen dürfen. Dies aber ist wieder als ein besonderes günstiges Geschick zu preisen: denn so wenig als das Werk des Epikers, wenn dieser mehr gekannt und benutzt hätte, wohl ein so eigenartig volksthümliches episches Gedicht geworden wäre, eben so wenig hätte Wagner, wenn ihm weniger be-

kannt und benutzbar gewesen wäre, ein so grossartig monumentales Drama des Nibelungenmythos uns schaffen können. Und mit dieser grösseren Kenntniss, und dem dadurch dem künstlerischen Genie ermöglichten tieferen Verständnisse des Stoffes hängt dann auch die bedeutendere Anwendung und einer höheren dichterischen Vernunft mehr entsprechende Wirkung der Zaubertränke bei Wagner zusammen. Die feindlich gesonnenen Kritiker kehren aber das Verhältniss ganz um, indem sie die Mangelhaftigkeiten der Vorgänger, welche Wagner gerade vermieden oder verbessert hat, ihm zum Vorwurfe machen, wogegen sie jene Vorgänger ihm als Muster, die er verdorben habe, gegenüberhalten, offenbar in der sicheren Voraussicht, dass ihre Leser sich nicht weiter nach der Kenntniss des wirklichen Sachverhaltes umthun werden.

Wie steht es nun mit dem Liebestranke in „Tristan und Isolde"? — Auch der zuerst genannte Berichterstatter über die „Götterdämmerung" hat es ganz übersehen, was in dem ersten Akte jenes Dramas überhaupt vor sich geht. Sonst könnte er nicht behaupten — oder er müsste lügen —, die Liebe der beiden Personen sei dort „lediglich Wirkung des (erst am Schlusse des Aktes getrunkenen) Zaubertrankes, eines — mechanischen Zufalls." — Diese Wirkung hat aber längst vorher jener Blick des todwunden Tristan ausgeübt, über den vom Anfange des Drama's an, musikalisch sogar schon im Vorspiele, so viel und bedeutsam ausgesagt wird. Dieser Blick hat Isolden, als sie in Tristan den Mörder Morold's treffen wollte, das Schwert aus der Hand gezwungen. Da liebt sie den Feind; und als der Geliebte nun wiederkehrt, um sie für seinen Oheim zu werben, wird ihr ganzes Wesen von wüthendstem Liebesschmerze erfüllt, der sich in ihrem Rachezorne nur mühsam verhehlt. „Mir erkoren — mir verloren!" flüstert sie im verrätherischen Selbstgespräche beim ersten Anblicke Tristan's im ersten Akt; und: „Todgeweiht" nennt sie ihr eigenes Herz, wie das Haupt des Geliebten. Andererseits bezwingt und verbirgt Tristan seine Liebe mannhaft, um der Ehrenpflicht gegen seinen Oheim nicht untreu zu werden. „Tristan's Ehre — höchste Treue! Tristan's Elend — kühnster Trotz!" spricht der Held vor dem Todestrunke, und er fügt zögernd hinzu: „Trug des Herzens! Traum der Ahnung!" Und so trinkt der sich selbst Betrügende, ahnungträumend Liebende sich das Vergessen

seines Leidens. — Diese verhohlene, mit sich selber kämpfende Liebesmacht verleiht ja eben diesem ersten Akte seine allgemein empfundene, hochdramatische Kraft, seine fesselnde Bedeutsamkeit. Isolde will eher mit Tristan sterben, als dass sie einem Andern gehören sollte. Ihre Liebe ihm verschweigend, der sie nicht zu fassen scheint, reicht sie ihm, wie sie wähnt, einen Todestrank; seine Liebe dagegen ihr verschweigend, trinkt er, heroisch entschlossen, den tödtlichen Trank mit ihr. Jetzt glauben sie sich in wenigen Augenblicken dem sicheren Tode verfallen und nun gestehen sie sich die lange verhohlene, allgewaltig nun hervorbrechende Liebe. Das ist die dramatische Wirkung dieses Trankes. Die Dienerin aber, welche statt des Todestrankes einen andern ihnen gemischt, wähnt ihrerseits in diesem einen Liebestrank. Freilich, als solcher scheint er nun zu wirken; aber eben nicht thut er dies erst durch einen ihm etwa innewohnenden Zauber, sondern dadurch, dass er, den Trinkenden als Todestrank geltend, ihnen endlich die Zunge zum Geständnisse ihrer Liebe löst. Und zugleich wirkt er doch auch als Todestrank, denn die so gewaltig nun sich offenbarende Liebe führt beide Liebende in der That zum Tode.

Es ist wohl aufgefallen, dass auch Marke am Schlusse des Drama's an die Wirkung des Liebestrankes als eines wirklichen Zaubermittels zu glauben scheint, wenn er ausruft: „Wie selig, dass den Freund frei von Schuld ich fand!" — Aber, was hat ihm denn Brangäne als „des Trankes Geheimniss" nach Isolden's Flucht verrathen? Nur, dass sie dem Paare den für ihn, Marke, bestimmten Liebestrank gegeben? Doch wohl auch, dass das Paar ihn als Todestrank getrunken und danach sich erst die Liebe offenbart habe. Mag Brangäne selbst als „thörige Magd" darin nur die Zauberwirkung ihres Trankes sehen — sie ist das Kind ihrer Zeit —: ein Mann wie Marke durchschaute wohl die Wahrheit des Trugspiels, und wenn er erkannte, dass eine unbezwingliche, wenn auch ihm selbst unfasslich fremde Liebesmacht die Beiden an des Todes Schwelle zu verzweifeltem Bunde zu Eigen gegeben, so konnte er in dem Folgenden nicht mehr einen unbegreiflich schmählichen Treuebruch des Freundes gegen sich erblicken. Er fand ihn schon deshalb „frei von Schuld" und bedurfte kaum noch des wei-

teren Motivs, dass nämlich auch er irgend welche geistverwirrende Wirkung der Liebestränke gar nicht hätte ableugnen können, da solche Wirkungen thatsächlich zu allen Zeiten stattgefunden haben und allgemein geglaubt worden sind. —

Als der „Tristan“ bereits in manchen Städten aufgeführt worden war, veröffentlichte die Berliner „Musikwelt“ im Jahre 1881 einen Aufsatz über diesen Liebestrank von Herrn C. Dömpke. In einem Privatbriefe wandte ich mich damals an den Verfasser, um ihm klar zu machen: Das, was er zuerst sage, dass Wagner hätte thun sollen, das habe Wagner gerade gethan; — Das aber, was er hinterher sage, dass er gethan habe, das habe er, der Verfasser, in Folge äusserlicher Deutung nicht verstanden. Ich lasse diesen Brief hier einreihen:

Geehrter Herr, nachdem Sie auf Seite 660 der „Musik-Welt“ die Bedeutung des Liebestrankes in „Tristan und Isolde“ so durchaus richtig und ganz in Wagner's Sinn entwickelt haben („der Tod hat ihre Lippen gelöst, nicht der blöde Liebestrank“), fühle ich mich verpflichtet den auf S. 661 folgenden Irrthum, womit Sie den blöden Liebestrank dem Dichter doch wieder octroyiren, Ihnen womöglich zu benehmen. Ihr Irrthum beginnt schon am Ende der S. 660, wo Sie plötzlich die directe Rede in die hypothetische übergehen lassen: „auf diese Weise wäre das Untragische des Liebestrankes überwunden; er würde wirken, nicht weil er ein Liebestrank ist, sondern weil die Liebenden ihn für einen Todestrank nehmen.“ — Das wäre und würde nicht: Das ist so. „Ueberflüssig“ aber wird der Trank dadurch nicht, noch ist er durch ein beliebiges „nicht tödtendes Gebräu“ zu ersetzen. Es ist mit dem „Beliebigen“ ohnehin ein böses Ding in einem Drama. Dann aber würde es ein schlechtes Verständniss für den bleibenden Werth gewisser urwüchsiger Mythenbilder bekunden, wenn ein Dichter die Sage von Tristan und Isolde ohne den Liebestrank umdichten wollte, der mit ihr seit Urzeiten organisch verbunden ist. Was aber der moderne Dichter in einer solchen Tragödie der menschlichen Gefühle, wie es dieser „Tristan“ ist, zu thun fand, das war die Umdeutung dieses Liebestrankes aus einem Natursymbol, was er den heidnischen Mythenbildnern war, und aus einem Zaubermittel, welches der mittelalterliche Aberglaube darin sah: in ein wirkliches dramatisches, also psycholo-

gisch bedeutendes Motiv. Das hat Wagner gethan, und es ist eben das, was Sie hypothetisch ausdrücken, während Wagner selbst sich sehr bestimmt darüber ausgesprochen hat.

Der „Liebestrank“ wird, durch die dramatische Verkettung der Umstände, den Liebenden zu einem Symbole der so seltsam ihr Schicksal bestimmenden Verwebung der Begriffe Tod und Liebe. Und im Verlaufe des Dramas kommen sie zu immer tieferer Erfahrung dieser tragischen Bedeutung des „Trankes“ in ihrem Leben, so dass er ihnen schliesslich zum Symbole des tragischen Princips dieses ihres Lebens selber wird. Weiter als bis zu dieser subjectiven Bedeutung darf man in der symbolischen Auffassung nicht gehen; von wirklichem Zauber ist keine Rede.

Als „Kinder ihrer Zeit“ mussten die Liebenden ja sicherlich an die Möglichkeit solcher Zauberwirkungen glauben. Dass deshalb der Trank selbst noch nicht Wunder wirkt, sondern nur der Glaube an ihn, das wissen wir aus der Geschichte, die allezeit solche Tränke und auch mitunter ihre Wirkungen gekannt hat, weil eben Gläubige dafür vorhanden waren. Solche Gläubige sind Brangäne und selbst Marke. Es wäre also nur psychologische Wahrhaftigkeit des Dramatikers, wenn er sie, ihrer Zeit gemäss, als solche Gläubigen darstellte. Deren Glaube kann aber gewiss nicht zum Beweise für die Auffassung des Dichters dienen! Tristan und Isolde nun ersetzen diesen populären Aberglauben an die Wirkung des Zaubertrankes durch einen weit höher gearteten Glauben: an das Schicksal, welches in ihrer eigenen Brust waltet. Damit lassen sie also die triviale Deutung ihrer Zeit über diese tiefere Bedeutung das Trankes für sie geringschätzig fallen. Dies ist die natürliche Folge des gewaltigen Aufschwunges ihres Geistes, im Sturme ihrer Leidenschaft und ihres Schicksals selber. Sie sehen die Welt in einem neuen Lichte, seit sie, um den Tod betrogen, mit dem Bekenntnisse ihrer Liebe leben müssen, wo sie doch nur sterben können. Was sie als „Menschen von dieser Welt“ auch nur als „Zaubertrank“ gläubig auffassen würden, das gilt ihnen, den durch ihre Liebe Hellsichtigen, nun als ein Symbol ihres längst beschlossenen Schicksals. Ist man ja schon in weit geringeren Gefühlserregungen geneigt, das eigene Leben „symbolisch“ aufzufassen. In dem Momente, als Brangäne schreiend verkündet: „es war der

Liebestrank“, da sehen sie nur erst das Factum vor Augen: „also kein Todestrank! also leben müssen!“ und deshalb ruft Tristan nichts von „Liebeszauber“ und dergleichen, sondern: „O Wonne voller Tücke, o truggeweihtes Glücke!“ Im zweiten Acte ist Isolde schon weit klarer und stolzer der geistigen Bedeutung des Moments sich bewusst geworden; denn als Brangäne ihr wieder in ihrer beschränkten Art mit der Selbstbeschuldigung kommt, dass der Liebeszauber ihr Werk sei, weil sie ihr den Trank gereicht habe, da erwidert sie mit überlegenem Enthusiasmus: „Dein Werk? O thörige Magd! Frau Minne kenntest Du nicht? Des Todes Werk nahm ich vermessen zur Hand — Frau Minne hat es meiner Macht entwandt!“ Also verächtlich behandelt sie den blöden Gedanken, als könnte ihr grosses Geschick abhangen von einem äusserlichen Kunstmittelchen aus den Händen der Magd zur Nachhülfe dessen, was „Frau Minne“ in ihrem Herzen längst gezaubert habe! Kein elender Trank — Frau Minne selbst hat es gewollt, dass im Momente des Todes sie in das volle Leben trete: aus ihrem wehevollen Verschweigen in das laute Licht der Erkenntniss, des Bekenntnisses! Brangäne versteht das natürlich nicht und meint nur: der „Trank“ habe ihrer Herrin „des Sinnes Licht“ verlöscht. Er ist aber der Entzünder des Lichtes gewesen. Noch prägnanter drückt Tristan dies aus. Nicht der Liebeserzeuger, sondern der Offenbarer der Liebe, und zwar in ihrer ganzen Wunderbedeutung von höchster Wonne in Nacht und Tod: das ist ihm der Trank: „O Heil dem Tranke! — Durch des Todes Thor er mir erschloss das Wunderreich der Nacht! Von dem Bild in des Herzens bergendem Schrein scheucht er des Tages täuschenden Schein, dass nachtsichtig mein Auge wahr es zu sehen tauge. O nun waren wir Nachtgeweihte — wo urewig, einzig wahr, Liebeswonne uns lacht!“ — Also: Erkenntnissspender ist ihm der Trank geworden, und dies in dramatisch-psychologisch ganz richtiger Consequenz. Dass der Liebende solche beseligende Consequenz als ein hohes „Wunder“ preist, ist wohl begreiflich. Und nun endlich im dritten Acte, im Todeskampfe! Wohl ruft er auch da den „Trank“ und nun als einen „schrecklichen“ an; aber doch nimmermehr als jenen „blöden“ Zauber aus dem Gebräu des Aberglaubens! Wie weit ist der Sterbende dem irdischen Wähnen entrückt! So spricht er: „Den furchtbaren

Trank, der der Qual mich vertraut, ich selbst, ich hab' ihn gebraut! Aus Vaters Noth und Mutter Weh', aus Liebesthränen eh' und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden, hab' ich des Trankes Gifte gefunden. Den ich gebraut, der mir geflossen, den wonneschlürfend je ich genossen: verflucht sei, furchtbarer Trank — verflucht wer dich gebraut!" — Wem flucht er da? — Etwa Irlands Königin, welche jenen Saft im Reisekistchen ihrer Tochter thatsächlich „gebraut" hatte? — Was haben Tristans Eltern mit diesem Gebräu zu thun? — Was hat Tristan damit zu thun? — Was alle Liebesthränen und Wunden seines Lebens? — Er hat die Gifte des Trankes anderswo, tief in den Wurzeln seines eigenen Daseins gefunden! Er hat den nachtsichtigen Blick in jene ewige Wahrheit gethan, welche den grossen Weisen aller Zeiten in der Hellschau ihres Genius aufging, die aber in der gewaltigsten Leidenschaft blitzartig dem unweisen Willen des Menschen sich offenbart: das Wesen der Schuld; wie es auch Ihr grosser Landsmann Kant berührt hat, allerdings in viel anderer Form auf seinem nordischen Professorenstuhle, als wie unser Sagenheld in seiner wilden heidnisch-romantischen Leidenschaft und tragischen Todesverzweiflung.

Wenn solche Menschen, wie diese Tristan und Isolde, mitsammen den Todestrank trinken, der ihnen die Zunge lösen soll zum Ausbruch der lange krampfhaft verhohlenen mächtigsten Liebe — was Wunder, dass in solchem Momente in ihnen „eine momentane, sie übermannende Verwandlung" vor sich geht. Die geht denn doch wohl schon bei Jedem vor sich, der etwa heute, in einsamer Verzweiflung, nun wirklich einen tödtenden Trank genossen hat. Wie viel mehr, wenn er das in der Gesellschaft der Geliebten thut, wie unendlich viel mehr, wenn er es unter Umständen thut, welche denen von Tristan und Isolde im ersten Act ihres Dramas ähnlich sind! — Und nun, wie viel mehr, wenn es Tristan und Isolde selber sind, die tragischen Heroen der Liebe aller Zeiten, die diesen Trank im Wahne ihres Todes, im Bewusstsein ihrer Liebe schlürfen und nun es im wilden Sturm des Geschicks an sich erfahren, dass die Wahrheit ihr Wort verlangt! Die denkbar energischeste Sprachegewinnung des Gefühls vollzieht sich in diesem Momente vor unsern Augen. Das ist das Wunder oder der „Zauber", welchen die Musik hier mit denselben Tönen darstellt, die vor allem Anfang des

Dramas schon im Vorspiel dieselbe Macht der Liebe geschildert hatten. Diese Macht tief im Herzen traten die Menschen dann im Drama vor uns hin. Diese Macht zwang in dem entscheidenden Momente des Todestranks zu solcher dämonischen Wendung ihres Schicksals. Der Aberglaube unserer Vorfahren nannte das einen Zauber und dichtete ihn in den Trank hinein. Der Dichter unserer Tage entnimmt diese Dichtung dem Tranke und vertieft sie zur dichterischen Symbolik des wirklichen Gefühls, der menschlichen Willenspotenz, und des daraus erwachsenden Geschicks. So erhält er der Sage ihr geheiligtes Zeichen und bildet sie zugleich um in ein psychologisch wahrhaftiges Drama. Die Musik ist dabei nicht deshalb von solcher wesentlichen Bedeutung, weil sie etwa allein im Stande wäre, ein opernhaftes Märchenwunder glaubhaft zu illustriren, sondern, weil sie allein im Stande ist, das grosse Wunder der Leidenschaft in ihrer ganzen dämonischen Macht auf eine dem Empfinden unmittelbar verständliche, „übermannende“ Weise zum Ausdruck zu bringen.

Diesen Brief druckte die „Musikwelt“ ab, und zwar mit einigen neuen Bemerkungen ihres Mitarbeiters, wonach das Folgende, in der „N. Ztschr. f. Musik“ (1882, Nr. 11) Veröffentlichte, nicht eine Erwiderung, sondern einen Epilog bedeuten sollte:

Geehrter Herr, nachdem ich nun auch Ihre Bemerkungen zu meinem Briefe in der „Musikwelt“ gelesen habe, möchte ich allerdings an der Möglichkeit einer Verständigung zwischen unseren Auffassungen zweifeln. Das thäte nun weiter nichts, da es nicht nur das Schicksal, sondern bis zu einem gewissen Grade auch der Zweck jedes grossen Kunstwerkes ist, in den verschiedenen Seelen, denen es sich mittheilt, verschiedene Wirkungen zu veranlassen. Gerade dadurch vermag es, über den directen Ausdruck einer bestimmten dramatischen Auffassung hinaus, wahrhaft fruchtbar zu wirken. So giebt es dem Kunstwerke gegenüber mancherlei Standpunkte, und auf ihrer jedem kann der Einzelne wohl Recht haben. Angenommen aber, es ist an und für sich ein falscher Standpunkt, indem er seinerseits auf einem ganz bestimmten Unverständnisse für irgend ein Grundelement des Kunstwerkes beruht: dies schadet weder dem Kunstwerke noch dem Künstler; dem aber, der diesen Standpunkt behauptet, schadet es auch nur insofern, als er Anderen, welche auf einem rich-

tigeren zu stehen meinen, und daher grössere Eindrücke von dem Werke empfangen, wegen des ihm Versagten bemitleidenswerth erscheint, während er selbst sich ganz wohl dabei befindet.

Mich dünkt nun aber, dass Ihr Standpunkt mir deshalb als ein unrichtiger gelten dürfe, weil Sie in Ihrer Beurtheilung des Kunstwerkes das richtige Verständniss für die Bedeutung des Symbolischen in der Poesie, mehr aber noch für die Unterschiede des recitirten und musikalischen Dramas vermissen lassen. Letzteres ist wohl Sache der Anlage und nicht gut nachzuholen und aufzubessern; immerhin lohnte es sich vielleicht der Mühe eines Versuchs, auf dem Gebiete des Ersteren sich nochmals zu nähern.

Es wird Sie aber gleich zurückschrecken, wenn ich von Anfang an mich gegen die Zumuthung verwahre, dem Wunderbaren im Drama die Berechtigung abzusprechen. Sie stehen auf dem Bekenntnisse: „Das moderne Drama ist das Drama des freien Individuums“; und Sie würden es nicht gelten lassen, wenn ich meinerseits, auch im recitirten Drama, etwa einen Othello, den Sklaven seiner dämonischen Eifersucht, oder eine — von Ihnen gerade in dieser Beziehung citirte — Jungfrau von Orleans, die Gefangene ihres weiblichen Geschickes, nicht eben als leuchtende Beispiele solcher „freien“ Individuen gelten lassen wollte. In dieser Voraussicht rufe ich mich schon selbst „zur Sache“ und bleibe bei dem, was Sie als das Wunder des Zaubertrankes, im musikalischen Drama, angegriffen haben.

Wenn ich gesagt hätte, dass es — das Wunder nämlich — in „Tristan und Isolde“ umgedeutet erscheine in ein psychologisch-dramatisches Motiv, auch da, wo es weiterhin s. z. s. als „subjectives Symbol“ in der Seele der Personen des Dramas lebt und wirkt, so hiess das nicht, dass es überall in „moderner“ dramatischer Poesie etwa gesetzmässig vermieden oder umgedeudet werden müsse: also z. B. auch mitten in der Mythenwelt der Nibelungen oder in der religiösen Wundersphäre des Parsifal. Letzteres Drama müsste Ihnen, wenn Sie dem Wunder die Berechtigung absprechen und die Neigung zum Wunderbaren krankhaft finden, gänzlich eindruckslos verbleiben, weil es durchaus eben jener religiösen Wundersphäre des „Grales“ angehört, und weil in zwei bedeutenden Momenten der Handlung sogar sichtbarliche

Wunder stattfinden: der Speer bleibt über Parsifal's Haupte schweben, und seine Berührung heilt die Wunde des Amfortas! — Und doch lässt diese Art des momentanen Wunders auch im recitirten Drama grösster Dichter sich finden, während die Darstellung des Wunderbaren als Lebenssphäre des Dramas überhaupt allerdings nur in dem mit Musik verbundenen Drama, doch nicht etwa nur neueren Stiles, zulässig und erträglich erscheint. Die Symbolik des Wunderbaren aber hat sich noch keiner der grossen Dichter aller Zeiten entgehen lassen.

Doch nun will ich mich einmal auf Ihren Standpunkt stellen und sagen: „gut, Tristan und Isolde lieben sich also — wie meine Meinung und Ihr Wunsch ist — schon beim Beginne des Stückes, aber — wie Sie meinen, und ich nicht annehme — sie trinken nun noch einen ganz wirklichen Zaubertrank, zu besonderer Liebeserzeugung, — und das ist — wie Sie schliessen — thöricht und vom Ueberfluss". — Da stutze ich schon bei dieser Stelle unserer verbundenen Ueberzeugungen auf Ihrem Standpunkte und rufe: „halten wir einmal etwas inne: mir fällt eben ein, wie z. B. Macbeth die Leidenschaft des Ehrgeizes auch bereits mit in sein Drama bringt, gleichwie Tristan und Isolde ihre Liebe, — und dann kommt doch noch das Wunder der Hexenerscheinung hinzu, um ihn zur That des Königsmordes anzuspornen, wie nach unsern verbundenen Auffassungen der Liebestrank jene Liebesleidenschaft zu Wort und That hintreibt". Das bewegt Sie doch vielleicht auch zu einigem Nachdenken, und Sie erwidern mir: „der Tausend ja, bei Ihrem Macbeth fällt mir just auch der gute Hamlet ein; auch er bringt die tiefe Melancholie und eine Ahnung furchtbaren Schicksals mit in das Stück, doch erst die Geistererscheinung des Vaters bewegt ihn zur bewussten Anstrebung des wirklichen Rachewerkes und steigert zugleich seine Melancholie zu seiner tollen Verzweiflungskomödie des Wahnsinns. — Aber Geistererscheinungen sind keine Zaubertränke." — Das setzen Sie mit einigem befriedigten Aufathmen hinzu. Ich bedaure alsbald, Ihnen auch damit dienen zu können, und verweise Sie auf den Faust, der bereits mit der vollen Gier nach dem Leben, nach dem „Rauschen der Zeit und Rollen der Begebenheit", dem Mephistopheles (NB. auf dem Zaubermantel!) folgt, sodass der Zaubertrank in der Hexenküche, der ihn

verjüngt, eigentlich nur noch ein symbolischer Nachtrag dazu ist und uns eine sichtbare Bestätigung des in seiner Seele schon Vorhandenen giebt. Aehnlich verhält es sich mit dem Faust des zweiten Theiles, als er den Vergessenheitszauber der Genien Ariel's an sich erfährt u. s. f. —

„Warum thaten dies unsere grossen Dichter?" Diese Frage liegt Ihnen nun wohl nahe; aber Sie verschweigen sie, weil es Ihnen offenbar Ihre Kreise stört. Ich nehme sie jedoch als gestellt an, und muss Ihnen nun darauf bemerken, dass Sie eben schon gar zu tief in Ihre Reflexion hineingerathen sind. Dies bekundet Sie aber wiederum ebensogut als Deutschen, wie mich die Begeisterung durch das Kunstwerk. Und so wieder an eine Gemeinsamkeit erinnert, erinnere ich Sie daran, dass wir es hier mit Bühnenkunstwerken zu thun haben, wobei Alles auf den unmittelbaren, sichtbaren, scenischen Effect im besten Sinne ankommt. Die wohlempfundene scenisch-dramatische Wirkung ist es, was durch solche sichtbarlichen, wunderbaren oder symholischen Bestätigungen und Potenzirungen der innern Seelenzustände der Personen von unsern Dichtern hervorgebracht ward. Hamlet ohne den Geist, durch eignen Spürsinn zum Bewusstsein seines Schicksals und Berufes gelangend, — Macbeth ohne die Hexen, durch eigene Steigerungen seines Ehrgeizes allmählich bis zum Königsmorde getrieben, — ja selbst Faust ohne den Hexentrank, in die Strudel des Lebens sich stürzend, — — ich fürchte, die scenisch-dramatische Wirkung würde bedenklich geschwächt erscheinen, und wer aus weiser Principienhaftigkeit jene Werke demgemäss „modernisiren" wollte, würde durch die Abkühlung des modernen Publikums baldigst gewungen werden, Geister, Hexen und allen Zauberspuk des Wunderbaren wieder zu citiren und in ihre alten poetischen Würden einzusetzen.

Sonach wäre selbst in „Tristan und Isolde" der Liebeszauber an zweiter Stelle gar nicht so thöricht, wie sie auf Ihrem Standpunkte meinen. — Sie glauben aber eine bessere und vernünftigere Wirkung zu erzielen, wenn das Paar durch einen beliebigen äussern, oder innern, aber nur ja natürlichen und logischen Umstand bewogen würde, sich s. z. s. im Verlaufe der Unterhaltung die Liebe zu gestehen? Schön, versuchen Sie's! Es wäre immerhin eine originelle Abwechslung. — Das „beliebige Gebräu", woran Sie früher dabei

dachten, am Besten etwa gleich ein Glas Wasser, würde allerdings in der Komödie nicht ohne hübschen, wenn auch schon verbrauchten Effect sein. Aber wollen Sie zu seinen Gunsten die ungemein erregenden, düstern Vorbereitungen und Andeutungen in Bezug auf die „Zaubertränke der Mutter" und damit viel Schönes und Ergreifendes aus dem Kunstwerke streichen, so würde ich Ihnen doch rathen, lieber auch gleich das ganze Glas einfach über die Scene auszugiessen: verwässert wird sie doch! — Ja, selbst wenn Ihre Liebenden — nämlich Tristan und Isolde, wie Sie zuletzt sie haben wollten — schon vor dem Trunke sich in die Arme sänken (und dann hinterdrein etwa erst noch den Tod sich zutränken) — so gäbe ich nichts mehr auf die scenisch-dramatische Wirkung. Zerrissen und verflüchtigt! Das Pulver im Voraus verchossen! — Ich weiss dagegen soviel gewiss: findet der Ausbruch des Geständnisses in höchster Leidenschaft nach der Handlung des genossenen Trunkes statt, welche ihrerseits noch ganz im Banne schmerzlichster Seelenspannung, auf dem Gipfelpunkte der bisherigen Scene, vollzogen ward: so bringt eben dies erst jene höchste, wahrhaft dramatische Steigerung hervor, welche uns über alle Reflexion hinweg so unmittelbar ergreift und auf's Tiefste erschüttert. — Dagegen wäre der Effect ein sehr gewöhnlicher, wenn sie sagten: wir lieben uns, — und nun wollen wir auch zusammen den Tod trinken.

Hiermit finde ich mich auf meinen Standpunkt zurückgekehrt, da ich das Drama so sehen will, wie es mir am Meisten Eindruck macht, und das ist gerade so, wie sein Autor es verfasst hat. Dagegen gerathe ich in ein immer bedenklicheres Kopfschütteln, wenn ich mir von hier aus mit Geduld weiter mitansehe, wie Sie es hätten gemacht haben wollen. Und das immer in allem Ernste und aus wohl reflectirten dramaturgisch-rationellen Gründen. — Man glaubt es nicht und hält es wieder einmal für ein undramatisch „Wunder", aber es ist wahr! Ich sehe Isolde, wie sie in der Originalfassung des Dramas, der Welt entrückt, an der Leiche des Geliebten auf die kurzen, schmerzlichen Reden und Erklärungen ihrer Lebensgenossen nicht mehr hört. („Man wende mir nicht ein, dass sie in Ohnmacht liege!" meinen Sie freilich.) Ich sehe sie, wie sie sich ganz in dem grossen, erhabenen Style ihrer Leidenschaft, nun am Ende ihrer furchtbaren Tragödie, nur noch verklärt und durchgeistigt in den Anblick des Todten

versenkt, wie sie in der Vision seiner wunderbaren Wiederbelebung mit ihm sich allem Irdischen und Bewussten selig enthoben fühlt, der Welt entschwebt zur ewigen Befreiung sterbend entsühnter Liebesmacht. — Und dann sehe ich statt dessen Ihre Isolde, wie sie, nach Ihrem Wunsche, zur Rettung der Intentionen des Autors, an demselben dunklen Ende desselben furchtbaren Geschickes plötzlich gegen ihre klagenden und berichtenden Gefährten, Marke und Brangäne, sich wendet und — anstatt anzustimmen: „Mild und leise wie er lächelt!“ — im Interesse eines rationellen, das moralische Gleichgewicht wieder herstellenden Schlusses, ihnen mit beredten Worten, natürlich aber auch im schönsten rhetorischen Tone recitirter Pseudodramatik, eine Erklärung des Inhalts abgiebt: „Liebe Leute, ihr meint also, es sei ein Liebestrank gewesen, der uns bezaubert hat, und damit entschuldigt ihr unser Vergehen? Bitte, bemüht euch nicht — nach meiner Auffassung, die auch unser theurer Verlebter durchaus theilte, war es kein wirklicher Zauber, sondern „ein Symbol unseres Schicksals“, und ich sterbe auch richtig daran und sühne meine Schuld auf eigne Rechnung: aber nun lasst mich dies auch programmmässig und ordentlich besorgen, unter kunstvoller Anwendung des Themas des „Liebestodes“, mit der „Verklärungsfigur“ und dem „Entzückungsmotive“, sowie mit einem über das Wesen des Trunkes völlig aufgeklärten Bewusstsein und den passenden letzten Worten des Dichters:

„Unbewusst — höchste Lust!“

Uebrigens finde ich, dass, wenn einmal eine grosse Künstlererscheinung in einem Volke aufgetreten ist, diejenigen, welche die unmittelbaren Eindrücke des Kunstwerkes sich und Anderen klar zu machen suchen wollen, vorderhand besser thun, auf die Schönheiten und grossen Errungenschaften, welche jeder neue geniale Künstler mit sich bringt, immer wieder aufmerksam zu machen, und so beizutragen zu der Erfüllung der Aufgabe des Künstlers, wozu u. A. auch die Wiedererweckung eines aufrichtigen, edeln Enthusiasmus, die Möglichkeit grosser, idealer Gefühle gehört. Das ist entschieden rathsamer und verdienstvoller, als wie von vornherein das Amt der Kritik auszuüben mit ewigem Mäkeln, Fehleraufstöbern, Kleinmachen und Missachten und mit allerhand Vorschlägen, wie das, was nun endlich da ist, anders hätte sein sollen! So discreditirt man das Grosse und Gute und

bringt es um seine Wirkung, oder, wenn das nicht mehr angeht, entstellt und schwächt man sie doch immer von Neuem. Anstatt, wie man wohl meint, der Wahrheit einen Dienst zu leisten, arbeitet man ihr entgegen, und hat nicht einmal das davon, dass die Nachwelt, welche dann doch den Künstler der Vergangenheit als Grosses und Ganzes nimmt und als ideale Erscheinung auffasst, seines ehemaligen „Kritikers“ auch noch mit einiger Freundlichkeit gedenken könne. — Es scheint aber, dass manche Menschenseelen, welche ein grosses Kunstwerk bereits ergriffen hat, sodass sie sich fortwährend innerlich dadurch beunruhigt und zu Aeusserungen darüber gereizt fühlen, doch immer noch eines besonderen „Liebestrankes“ bedürften, um es auch voll und laut anzuerkennen. Mit solchem nachträglichen Zauber können wir allerdings nicht aufwarten; und so wird es wohl beim Alten bleiben, — wie bei diesem Meister, so bei allen künftigen!

Die Scene zwischen Lionel und der Jungfrau aber, welche Sie an die Stelle der Trankscene gesetzt wissen möchten, hat schon vor Beginn des Stückes gespielt: „Das Schwert, das liess ich fallen — nun dien' ich dem Vasallen“. —

Die Moral des „Tristan“.

(1874.)

Das uralte Thema der Liebe hat sich im frühen Mittelalter schon in den tragischen Mythos gekleidet, der durch Wagner's Drama: „Tristan und Isolde“ uns wieder gewonnen ward. Der Mann, welcher für einen Andern das ihm bestimmte Weib freien muss und in dem daraus ihm erwachsenden Konflikte untergeht, ist uns ja auch aus unserem Nibelungenmythos bekannt. Es ist Siegfried in seinem tragischen Verhältnisse zur Brünnhilde. In seinem „Ringe des Nibelungen“ hat derselbe Dichter, der den Tristanmythos wieder schuf, auch diesen tragischen Mythos mit poetischer Kunst wieder hergestellt. Was aber dort den Gipfelpunkt

einer gewaltigen, vielverzweigten Handlung bildet, darauf beschränkt sich als einzigen sie ganz erfüllenden Stoff die alte keltische Tristansage. Nur verlor sie diesen Vorzug in der Behandlung der französischen Nacherzähler, deren abenteuerlich-romanhafte Behandlung auch für die ersten deutschen Bearbeiter massgebend ward. Zunächst durch Elihart von Oberg bei uns eingeführt, ward die Sage sodann von Gottfried von Strassburg zu seinem epischen Meisterwerke gestaltet, das er selbst nicht vollenden sollte. Zwar auch dieser hochbegabte Dichter hat die Leidenschaft der Liebe, die er gewaltig schildert, nicht aus der Region der leichtfertigen Abenteuerlichkeiten zu der sittlichen Höhe der Handlung erhoben, dazu der Mythos seiner Anlage nach berufen war. Die tragische Sühne traf hier nicht eigentlich die Schuld eines über alle Erdenschranken sich erhebenden Liebessehnens nach der Erlösung sondern den leichtsinnigen Bruch des irdischen Lebensverhältnisses, das Tristan gegen das neue mit einer andern Isolde vertauschte. Den reinen tiefen Gehalt des Mythos konnte erst seine Wiederherstellung in der einfachsten Grundform wirklich offenbaren. Fast verwischte Züge, über der Fülle des romanhaften Stoffes beinahe vergessen, mussten als bedeutsam hervorgesucht und nach Analogieen verwandter Mythen ausgeführt werden, damit aus dem schillernden Wuste der Abenteuer das klare Bild der ethischen Idee in ihrer ungestörten mythischen Symbolik erscheinen konnte. Dies gelang erst dem neuesten Bearbeiter der Sage, dem das Drama Beschränkung, die Musik Vertiefung von vornherein gebot: Richard Wagner.

Bei ihm erscheint die Liebe nicht mehr als die ehebrecherische sinnliche Leidenschaft eines jungen Paares, der ein eifersüchtiger und boshafter Komödien-Alter stäts neue Schlingen legt, denen sie aber mit aller raffinirten List dieser ihrer Liebe sich immer wieder zu entziehen wissen. Sie ist ihm die Ahnung einer verlorenen Ur-Einheit der getrennten Individuen, eine unwiderstehliche Sehnsucht nach der Wiedereinkehr in jenes überirdische, durchaus unsinnliche Liebesreich der ewigen Einheit, das dem schimmernde Erdentage gegenüber zunächst nur als Reich der Nacht, als das dieses Leben gleichsam ringsumgebende Todesreich zu begreifen ist. Die Liebe ist also hier die schmerzliche Mahnerin an den Urschmerz alles Seienden, an die tragische Grundidee der Welt,

den Verlust der Einheit. Zugleich aber ist sie die hehre Trösterin in diesem irdischen Leiden durch die Entrückung in eine ideale Sphäre reiner, nicht sinnlicher Lust. Der äussere Konflikt des liebenden Mannes mit dem Schicksal, das ihn verpflichtet, was er lieben muss, für einen Andern zu gewinnen, wird hier zu dem tieferen innersten Konflikte des Individuums als der einzelnen Erdenerscheinung mit all' ihrem Wahn und Trug gegen den sich als solchen empfindenden Theil der Ur-Einheit alles Seienden. Das Ewige und das Endliche im Menschen ringen in diesem Drama mitsammen, und erst mit dem sühnenden Untergange des sich darüber in Wahn und Trug stürzenden Endlichen, individuell Menschlichen, siegt das Ewige und kehrt in sein Eigen, eben jenes „Todesreich" göttlicher Liebeseinheit heim.

Hier auf Erden ist diese göttliche Ur-Einheit, die in unserem Bewusstsein als ein abstrahirter Begriff aus der Vielheit der Erscheinung lebt, nach dem Gesetze dieser „Erscheinung", des scheidenden Scheines, durchaus zertheilt und zersplittert. Dreifachem Zwiespalt begegnen wir im Menschengeschlechte. Schon besteht er zwischen dem Wesen und seiner Erscheinung selbst und wird im Menschen empfunden als der ewige Gegensatz des sinnlichen und des geistigen Elementes. Beide Elemente verbinden sich allerdings am innigsten im Menschen; denn seine Erscheinung ist die verkörperte Einheit des Sinnlichen mit dem Geistigen: er erscheint als das „denkende Geschöpf". Zugleich aber treten sie in ihm sich am feindlichsten gegenüber; denn sein Leben ist der verkörperte Zwist zwischen Beiden: der stäte Kampf der „zwei Seelen in einer Brust". — Die gesammte Menschheit zerfällt nun je nach der verschiedenen Mischung der beiden Elemente in charakteristisch unterschiedene Individuen, und jener Kampf, der in jedem Einzelnen zwischen dem Geistigen und dem Sinnlichen besteht, wiederholt sich als ein Kampf aller Geisteskräfte in fortwährendem Neid und Streit zwischen den einzelnen Individuen, ein bellum omnium contra omnes. Aus Misskennung der ursprünglichen Einheit auch aller Individuen wüthet der Kampf um das Dasein, wie der sittliche Kampf in jeder Menschenbrust in Folge des Missverhältnisses der beiden den Menschen bildenden Elemente. — Die einzelnen Individuen aber unterscheiden sich überdies nach dem ihre ganze Gattung zweitheilenden

Geschlechte in Mann und Weib. Zwischen diesen waltet nun dagegen jene einzige Trösterin im allgemeinen Leiden des Getrenntseins, die Mahnerin auch an jene vergessene Ur-Einheit, die Ahnung und Sehnsucht nach dem verlassenen Gottesreiche: die Liebe. Sie, das ewig sehnende, lebendige Symbol der Einheit, drängt die Einzelnen, sich schon auf Erden in heiligem Bunde zu vereinen. Doch auch dieser Bund führt im gewöhnlichen Laufe der Natur nur wieder zu neuer Menschwerdung, neuer Vereinzelung, und überwindet nur auf Momente, im Gefühle, die Schranken der trennenden irdischen Erscheinung. Sie ist das von Jedem gekannte Exempel des menschlichen Idealismus, als welcher, gleich ihr, ein Trieb der Menschenseele, aus der Noth des Endlichen in ein — wie es auch vorgestellt werden möge — reines, freies, ewiges Reich sich schwingt. Allein der Idealismus, der im ungebändigten Drange sein Ziel verfolgt, geräth in wahnvolle Schuld gegen die Rechte der irdischen Realität, gegen ihre Satzungen und Sitten; und wie eine übermächtig den Menschen ergreifende Liebesleidenschaft stürzt er den also Schuldigen bis in den irdischen Tod. Er muss sein Leben, diesen immer irdisch real bleibenden Theil seines Menschenthums, zum Opfer geben für seine Idee; und wirklich erst im Tode findet er dann sein Sehnen erfüllt.

Der Mythos von Tristan und Isolde ward durch Wagner zum idealen Liebesdrama, das uns eine lebendige Symbolik des hier andeutungsweise geschilderten Menschenwesens darbietet. Ganz etwas Anderes aber hört man oft genug als die Moral des Wagnerischen „Tristan“ von jener Majorität flüchtiger Textleser bezeichnen, welche, unter dem Einflusse der aus den Litteraturgeschichten allein bekannt gewordenen Immoralitäten früherer Behandlung der Stoffe, alles Eigenartige der Wagnerischen Neugestaltung, das sich im geraden Gegensatze zu Jenem äussert, als allbekannte Wagnerische „Unverständlichkeit“ unbeachtet bei Seite lässt. Daraus entspringt das leichtfertige, verbreitete Urtheil von der Immoralität des Tristantextes, woran (statt einer Schuld gegen die Sinnlichkeit) nur die ungezähmteste Sinnlichkeit selber Schuld sein soll.

Was nun jede vollendete Darstellung dieses Dramas unmittelbar durch sich selber entkräften müsste, das hatte ich hier vorbereitend zu entkräften gehabt durch die obigen all-

gemeinen Bemerkungen von philosophischer Umständlichkeit und Ernsthaftigkeit, auf die Gefahr hin, von jenen kritischen Textlesern gar nicht erst angehört zu werden. Wer aber doch den Muth gehabt, meinen Andeutungen zu folgen, dem brauche ich nun nur in aller Kürze den Inhalt des Tristandramas noch einmal ganz der Dichtung gemäss zu erzählen. Der Ehrliche wird gestehen müssen, das jenes allgemeine Urtheil von unglaublichem Unverstande, diese tragische Dichtung aber von unvergleichlichem Tiefsinne, hoher Sittlichkeit und genialer poetischer Kraft ein glänzendes Zeugniss ablegt.

Tristan und Isolde, Mann und Weib in der Blüthe ihrer Jugend, von der Natur zur Liebe bestimmt, einander in Wahrheit schon in innigster Liebe gehörend, stehen sich feindlich gegenüber mit dem schwer erkämpften Verschweigen ihrer Liebe um des Wahnes irdischer Ehrenpflichten willen. Dank schuldet er Marken dem Lehnsherrn, Isolde der Lebensretterin; er entsagt seiner Liebe und wähnt durch Werbung des herrlichen Weibes für seinen edelen König Beiden den Dank auf das Trefflichste abzustatten. Rache schuldet sie Morolden, dem von Tristan getödteten Verlobten, Rache weit mehr sich selber, die betrogen sich wähnt von dem Geliebten, der sie für den Andern wirbt. Sie will ihre Liebe gegen Hass vertauschen und verlangt von ihm den tödtlichen Sühnetrunk. Ihr beiderseitiger gewaltiger Seelenkampf wahnvollen Verschweigens endet in diesem Todestrunke; im Augenblick des letzten Entschlusses erkennen sie ihre Liebe. Tristans Abschiedsgruss, Isoldens Mitgenuss des Giftes bezeichnen dieses Erkennen, den Sieg ihrer Liebe, des wunderbaren, allmächtigen Willens des Natur. Den Todestrank hat der treuen Brangäne thörichtes Mitleid in einen Liebestrank verkehrt. Er ist kein unnatürliches Wunder, aber in weit höherem, gar nicht abergläubischem Zaubersinne ist er und wirkt er den Liebenden ein dreifaches Wunder. Schon ist das erste erfüllt: sie, die dem Tode ihrem Wahne nach nun Beide Geweihten, wissen ihre Liebe und dürfen sich lieben, als Sterbende frei alles irdischen Zwanges. Sie ahnen nicht, dass ein Wahn an Stelle des Wahnes getreten, den sie überwunden haben, wie sie dies ganze wahnvolle Erdenleben überwunden zu haben wähnen. Während drohend schon die Realität an sie herantritt, da das Schiff in Cornwall landet, und König Marke aus des Treuen Hand seine Braut erwartet, jubelt ihre

Liebeserkenntniss todesgewiss einem neuen Leben zu. So dissonirend endet der erste Act, das Liebesringen. — Im zweiten tritt ein zweites Wunder die tragisch bedeutsame Herrschaft an. Sie leben weiter, die sich sterbend gewähnt. Sie wissen von Brangäne, warum sie leben. Aber wie sie es besser wissen als jene, warum sie lieben, so wissen sie es besser: welch' ein Wunder sie leben liess. Weil sie noch leben, entfliehen sie dem Wähnen nicht. Ein neuer Wahn ist aufgeblüht. Ihr idealistisches Liebessehnen erkennt die kleinliche Machination ihrer Dienerin nicht an. Sie verdanken das Wunder ihres Lebens mit ihrer erkannten Liebe dem Willen dieser Liebe selber, die nicht wollen kann, dass sie liebend leben sollen, um geschieden zu leben. Sie wollte mit ihrem Wunder den erhabenen Wink ihnen geben: dass sie, die schon das alte Leben mit seinem Schein und Wahn überwunden, hinter sich geworfen hatten, nun einem anderen, höheren, idealen Leben bestimmt seien. Das ist das Leben in der völligen überirdischen Liebeseinheit, da auch der trennende Schein dieser Welt realer Sinnlichkeit so wenig mehr zu Recht besteht, wie ihr täuschender Wahn ihnen entschwunden ist. — Und doch trennt sie dieser Schein noch immer, so gut wie ihr Wahn, nur als ein anderer, geblieben ist. Darum hassen und fliehen sie den Tag, den die Erdensonne beherrscht, und suchen die Nacht, die todesähnlich allein ihnen das Liebesleben gestattet. Sie sind der Schuld gegen die Erdenrechte verfallen; doch nicht wieder ein eitles Erdenrecht, nicht das unsittliche Recht der Sinnlichkeit, ist der Zweck und das Ziel ihrer nächtlichen Liebesvereinigung. Nein, umsponnen von dem Zauber der seligen Nacht entfliehen ihre Seelen in ihrem neuen idealistischen Wahne mehr und mehr aller Sinnlichkeit, der ganzen Erdenwelt, dem ganzen alten, abgethanen Leben. Folgend dem Winke der Liebe geben sie sich nur noch dem Traume hin: schon jetzt erreichen zu können, wohin die Liebe sie gewiesen, da sie sie leben liess: die ewige Einheit, die Freiheit von allen Schranken und Scheiden der Sinnlichkeit, das volle Eingehen in das ideale Reich göttlicher Liebe. Vergebens gewarnt von der reuevoll die Folgen ihrer Treue besorgenden Brangäne verachten sie Leben und Tod in dieser ihnen entfremdeten Welt des Scheines. Fände sie jetzt der einst ersehnte Tod, „so stürben sie, um ungetrennt, ewig

einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohne Bangen, namenlos, in Lieb' umfangen, ganz sich selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!" Ja, dieser Tod dünkt sie eigentlich schon erlebt. Schon fühlen sie sich „von Erwachens Noth" befreit, schon „fern der Sonne, fern der Tage Trennungsklage", schon „nicht mehr Tristan, nicht Isolde", schon „endlos ewig ein-bewusst"; und dieses überirdische Nichtmehrleben ist ihnen die „höchste Liebeslust"! — Da schmettert den zuhöchst gesteigerten Idealismus die schneidende Realität wieder jäh zu Boden. Melot hat Marke verrätherisch herzugeführt. Tief schmerzlich bis zur Verzweiflung wirft der edle Mann, der den Wahn der Welt erkennen lernte, dem treuesten Freunde die ihm unfassliche Untreue vor. Tristan, unselig erweckt, verlangt jetzt nur den sühnenden Tod, und Isolde ist bereit, ihm zu folgen. Melot's Schwert, das Tristan herausfordernd sucht, streckt ihn tödtlich getroffen nieder. Der Tod, statt sie zu einen, hat die Liebenden getrennt. So dissonirend schliesst auch der zweite Act, das Liebesleben. — Doch noch steht ein Wahn und noch ein Wunder aus. Die unstillbare Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem noch lebenden Theile der in beiden verkörperten Liebe treibt Tristan aus der Todesnacht seiner Ohnmacht wieder ins Leben am Tageslichte zurück. Allein kann er nicht sterben, vor Sehnsucht nicht sterben. Der treue Kurwenal pflegt sein in Kareol, der verfallenen Vaterburg, und übers Meer hat er die beste Aerztin nachgerufen, die ihn heile. Aber immer und immer kündet des Hirten alte trübe Weise, dass noch „öd' und leer das Meer". Diese Weise singt dem sehnenden Tristan von des Vaters, von der Mutter Tode: nur den eigenen Tod will sie ihm nicht künden. In wilder Verzweiflung flucht er diesem nicht enden wollenden Leben, dieser nur Leiden wirkenden Liebe, sich selber, ihrer unseligen Verkörperung. Doch diese nur im Leben leidvolle Liebe reicht über das Leben hinaus. Da er am Rande des Lebens es fluchend verneint, tritt wieder jene ewige Liebe heilend und erlösend in ihr Recht. Freudige Klänge melden Isoldens Kommen. In ihren Armen, die den erlösenden Tod ihm bringt, stirbt Tristan; und sie folgt, wie sie verheissen. Ueber seiner Leiche bricht auch der Klagenden liebendes Herz. — Brangäne hat, entsetzt im tiefsten Gewissen durch der Herrin Flucht, dem Könige des Trankes Geheimniss vertraut. Er weiss nun: nur der Wahn

des Todestrankes hat die treu erhaltenen Lieben zu unbezwinglicher Offenbarung gebracht. Mit vollen Segeln eilt er nach, den Liebenden Vergebung, Entsagung, Vereinigung zu bringen. Die Treue hat von der Liebe den Wahn geerbt. Kurwenal glaubt an feindliche Absicht und verteidigt gegen die Eindringenden mit seinem Leben noch seinen todten Herrn. Melot den Verräther schlägt er nieder; dann fällt er selbst und stirbt an Tristans Todtenlager. — Nichts mehr vernimmt Isolde von Brangänes Reden, von Markes Klagen: er, der die Vereinigung hat schaffen wollen, findet sie inniger schon durch den Tod geschafft. In seliger Verklärtheit erscheint der sterbenden Isolde Tristans Genius befreit gen Himmel steigend; und ihm nach entschwebt ihre Seele in die liebend erträumte, leidend erkämpfte Region der ewigen Liebeseinheit mit ihren letzten ekstatischen Worten: „In des Weltathems wehendem All ertrinken, versinken unbewusst —: höchste Lust!“ So endet der dritte Act, das Liebesleiden.

Das letzte Wunder ist mit dem Schwinden des letzten Wahnes, des Lebens selber, geschehen: der Liebestrank ist doch zum Todestrank geworden. Die tragische Schuld gegen das irdische Leben ist im Tode gesühnt. In ewige Harmonie verklingen alle tragischen Dissonanzen. Der Idealismus hat sein Ziel erreicht, und dass es ein Sieg ist, das läugnet nur, wer nichts wissen will von der „Moral des Tristan“!

Zur Kritik des „Parsifal“.

(1881.)

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Dichtung des „Parsifal“ veröffentlichte ein als vorzüglich belesener Sachkenner und Kombinator in mythologischen Dingen bekannter geistlicher Gelehrter, der Professor und Prediger Paulus Cassel, eine längere Abhandlung über die Sagen vom Tannhäuser, Lohengrin, Gral und Parcival in einer neugegründeten Berliner Zeitschrift die „Musikwelt“ (Herbst 1880 Nr. 1—9), unter dem Gesammttitel „Aus dem Königreiche des Gral“.

Kam er in dieser Arbeit zum Schlusse auch auf Wagner's Behandlung des Stoffes zu sprechen, so liess sich von ihm erwarten, dass er auf der interessant belehrenden wissenschaftlichen Basis, welche er in den vorhergehenden Artikeln aufgebaut hatte, nunmehr eine recht gediegene und für weitere Kreise aufklärende Darstellung der eigenartigen Weise musikalisch-dramatischer Sagenverwerthung liefern werde. Allerdings wusste man nicht, wie weit die Fähigkeit des in den Mythen unseres Volkes so bewanderten Gelehrten in Bezug auf das Verständniss unserer deutschen Musik gehe. Andererseits aber durfte man hoffen, dass er doch den religiösen Theil des Werkes, welcher in der Musik gleichsam erst völlig zum Gefühlsbewusstsein kommt, bereits verständnissvoll zu erkennen und zu würdigen wissen werde.

Betrachten wir zuerst einmal seine von allem Gewohnten abweichende Deutung des „Gral". —

Wenn wir den Gral durch die älteren Gestaltungen der auf ihn hinweisenden oder an ihn sich anknüpfenden Sagen verfolgen, so finden wir u. A. im gälischen Norden sein mythisches Vorbild als das reinigende Gefäss der mütterlichen Gottheit Ceridven, deren Kultus später der Orden der Druidischen Barden vom „Kessel der Ceridven" geweiht war. In diesem Kessel ward aus gewissen Kräutern der Saft der Begeisterung gebraut. Er weist zurück auf mannigfaltige verwandte Erscheinungen in den Mythen vieler Völker. Wir kennen aus der Edda die Sage, wie Odhin den Begeisterungstrank aus Kvasirs Blute, den Odhroerir d. i. Sinnenreger, der Hut der Gunnlödh in Riesenheim's Höhle listig entreisst. Der ägyptische Odhin-Hermes: Thot reicht den Gnadenbecher im Reiche der Todten; er ist der Hundsgott, dessen Stern, der Sirius, als Vorbote der Sintfluth und als Regenstern galt. Dem Thot-Hermes als Todtengotte entspricht der gälische „Herr der Tiefe": Hu, der Gemahl der Ceridven, der gleich dem Hermes und dem Odhin auch Regen- und Wassergott war. Die Befruchtung der Erde durch das Wasser zur Neubelebung (Verjüngung, Wiedergeburt) ist der ursprüngliche Gedanke bei der Verehrung eines heiligen Gefässes. Wie in unserem nordischen Mythos der Wächter an der Regenbogenbrücke, der Hornhüter Heimdallr mit dem Odhinnamen Herian, ein Sohn von neun Müttern heisst, so singt ein Bardenlied „Beute der Tiefe": „Ich kämpfe zum Ruhme der Lehre,

deren erstes Wort geoffenbart ward von dem Kessel, der vom Hauche der neun Jungfrauen erwärmt ward. Ist es nicht der Kessel des Herrn der Tiefe?" — Das Wasserreich ist zugleich das Reich der Tiefe, des Todes, wie alles Leben als ihm entquollen gedacht wird. Es war die rechte Heimath alles Mysterienglaubens; und um so mehr bot es dem Geheimkultus bedeutende Anhaltepunkte dar, als aus dem Reiche des Wassers ein Reich des Weines, der von Menschen bereiteten Getränke ward, und damit das Mysterium der Natur sich fortentwickelte zu einer Feier der Kultur, des menschlichen Könnens und Wissens, der Herrschaft des Geistes über die Natur.

Die Verbindung der Menschen zur Arbeit für das Wohl eines Ganzen, wie bei Acker- und Weinbau, führte auch auf eine gottesdienstliche Verbindung, welche durch den feierlichen Zusammenhang mit dem geheimnissvollen Leben der Natur selbst allmählich den Charakter von Mysterien annahm. Die einfache Form der Erzeugung, Darbietung und Geniessung der Naturprodukte empfing bereits eine geistige Bedeutung. In China wird das heilige Mahl mit Brot und Wein als eine Gedächtnissfeier des Konfutse begangen. Die Mexikaner glaubten in dem geweihten Gebäcke den Gott selbst zu essen und nannten diess Tuokualo (Gott-Speise). Auch Soma und Hom der Indier und Perser waren Götterwesen, die man mit dem berauschenden Tranke in sich aufnahm. Die Mysterien von Eleusis feierten mit Kykeon (Mischtrank in der heiligen Schaale) und Sesam (Brot in der heiligen Kiste) zunächst nur die Gaben des Dionysos und der Demeter, sodann diese Gottheiten selbst, die man in ihren Gaben genoss. Durch diesen gemeinsamen Gottesgenuss fühlte man sich selbst, als Eingeweihten in die Mysterien des göttlichen Wesens der Natur, zu einem höheren geistigen Bruderbunde verschworen, und feierte nun den Gott als Dionysos Isodaites, den Gott des gleichen Mahles, des Liebesmahles Diesen Mysterien, in welchen sich ägyptische und asiatische Religionsgedanken mit althellenischem Naturkult verbunden hatten, schlossen sich Pythagoras und Platon, Griechenlands grösste Philosophen, mit ihren Schulen an. Gegenüber dem blutigen Schlachtopfer der heroischen Kulte war dort eingeführt das blutlose Mahl. Es war darin die Verbindung des Menschen mit seinen natürlichen Mitgeschöpfen durch fromme Schonung alles Le-

benden hergestellt. Dieser antike Vegetarismus kehrt als moralisches Gebot bei den Pythagoräern und späteren Platonikern wieder. Die jüdischen Essener nahmen dieselbe Idee in ihren Geheimbund auf, und Christi Lehre, welche mit der Essenischen sich nahe berührt, ward durch den Heiland selbst mit der Einsetzung des blutlosen Mahles, anstatt des Osterlammes der Juden, mehr als nur symbolisch besiegelt. Indem auf solchem Wege der uralte Dienst des heiligen Gefässes zu immer höherer ethischer Bedeutung gelangte, kamen die festlichen Erntemahle der ersten menschlichen Kulturgesellschaft als heilige Agapai auch zu den Christen und schufen ihrer Legende das Symbol des Grales. Dieses sehen wir nun auch noch in unserem „Parsifal“ über Brot und Wein des Liebesmahles in der Gralsburg nahrung- und segenspendend leuchten: den heidnischen Kessel der Ceridven zur christlichen Abendmahlsschüssel verklärt.

In der Geschichte des Zauberers Merlin aus der alten Chronik des Galfried von Monmouth (12. Jahrh.) finden wir schon Joseph von Arimathia in der Wüste durch Christus zum Hüter der Abendmahlstafel mit dem goldenen Kelche geweiht. Dieses Abendmahlsgefäss, zugleich als die Schüssel, worin auch Christi Blut am Kreuze sollte geflossen sein, taucht darauf in den altfranzösischen Romane „Joseph d'Arimathie“ von Robert de Boron zuerst unter dem Namen des Gral auf. Den Gral des Joseph von Arimathia hat alsdann auch Chretiens von Troyes, der Vorgänger Wolfram's in der Parcival-Dichtung, und er fügt noch die blutende Lanze hinzu. Bei Wolfram dagegen ist der Gral ein Stein, ein leuchtender Lapis erilis, welcher jedoch, gleichwie die uralte Schüssel des Mythos, ebenfalls Speise und Trank spendet, Genesung und Verjüngung verleiht, und dessen Kraft durch die Oblate der Charfreitagstaube alljährlich vom Himmel her neu gestärkt wird. Dieser Stein stammt aus den südlichen Quellen der Gralssage, woselbst offenbar orientalischer Stern- und Steindienst eingewirkt hat. Wolfram nennt den Kiot als seinen Gewährsmann, welcher seinerseits auf den spanisch-arabischen Halbjuden Flegetanis (Felek-daneh d. i. Astronom) sich gestützt habe. Flegetanis soll den Namen des Gral in den Sternen gelesen haben. Aus diesem Edelsteine ist nach dem Dichter des „jüngeren Titurel“ wiederum die Schüssel gemacht, worin Christus das Abendmahl genommen, und welche

durch Engel dem Titurel überbracht worden war. Sollte nun das zur Hut des Grales berufene Ritterthum der „Templeisen“ mit seinen Königen aus Titurel's Geschlechte für die mittelalterliche Anschauung ein Abbild des orientalischen Tempelordens darstellen: so ist doch darauf hinzuweisen, dass in dem Kultus der Templer gerade nicht der orientalische Stein, sondern der christliche Kelch seine heilige Rolle spielt. Der Kelch zwischen zwei Fackeln, dem leuchtenden Grale gleich, war die Hausmarke der Templergebäude in Syrien. Auch wurden die Templer angeklagt, ein blutiges Haupt in einer Schüssel (das Haupt Johannis des Täufers) zu verehren; ein Symbol, das in der gälischen Sagenform wiederkehrt, wie sie jene weit jüngere Sammlung der sog. Mabinogion uns aufweist. So kommt auch aus dem Süden her das heilige Gefäss dem nordischen entgegen, um sich mit ihm zur Schaale des Grales zu verbinden. Bas Wort „Gral“ aber wird demgemäss auf das altfranzösische graal, greal, gradal, altspanisch: grial, provenzalisch: grazal, altkatalonisch: grasal, d. i. Gefäss, Schüssel, Becken, zurückgeführt. Uhland zitirt ein testamentum comitis Everardi aus dem Jahre 873, worin mit garalis der Teller bezeichnet wird. Die Wurzel dieser Worte hat man mit derjenigen des griechischen gra · o = graso (nagen, essen) identifiziren wollen, welches Wort im slawischen kros und in unserem Volksausdrucke „krasen“ (schmausen) wiederzufinden ist. Die Grundwurzel wäre danach gar — mit der ursprünglichen Bedeutung: schlingen, schlucken, woher auch skr. gara gr. garos, lit. giré, Trank, unmittelbar abgeleitet, und jenes gr. gras —, altroman. gras, graz und grad —, weiter gebildet ist.

Dem Allen setzt nun Professor Cassel, ohne irgend welche Mittelglieder in den Sagen, seinen vereinzelten frappanten Fund entgegen: dass nach einer vom Kaiser Aurelianus eingeführten und von Constantin nach Byzanz verpflanzten römischen Staatssitte, von den gradus (Stufen) des Palastes an das Volk täglich Brotspenden unter dem Namen der panes gradiles vertheilt worden seien. Diese byzantinischen panes gradiles seien nach Bedeutung und Namen die Urbilder des speisespendenden Grales. Das steht ihm so fest, dass er überall, wo er diese Meinung nicht getheilt, sondern den Gral als Schlüssel aufgefasst findet, gleichsam den Boden der Sage oder Dichtung erschüttert zu fühlen wähnt.

So musste ihm auch Wagner's Gral, der als „eine antike Krystallschaale“ bezeichnet ist, grossen Anstoss erregen und ihm zum Beweise dafür dienen, dass Wagner's „Parsifal“ dem reinen Geiste der christlichen Sage untreu geworden sei. Wenn nun gar bei Wagner diese Schaale durch Amfortas sanft nach allen Seiten hin geschwenkt wird, so geräth für den Auffinder der panes gradiles bei solchem — wie er sagt — „Schlüsselschwenken“ der ganze geweihte Bau der Gralsburg in das Schwanken. Er findet, dass damit „magisches Spiel getrieben“ werde, und es wird ihm dabei alsbald so wirr vor den Augen, dass er in der erhabenen Scene des Liebesmahles nur noch ein unmotivirtes grelles Licht erblickt. Dieses weiss er aber nicht anders zu erklären, als aus einer opernhaften Sucht nach decorativ-maschinistischen Bühneneffekten. Ist es nicht zu beklagen, dass selbst so wohlerfahrene und reichbegabte Männer, wie unser geistlicher Sagenforscher, durch derartige vorgefasste Meinungen mitbestimmt werden können, ein grosses Kunstwerk von vornherein mit dem halbgeschlossenen Blicke misstrauischen Zweifels anzuschauen?

Eine andere Eigenthümlichkeit des Professors C. ist seine Erklärung: Klinschor ist Lucifer, der Teufel. Wir werden noch späterhin sehen, wie auch durch diese vorgefasste Meinung sein Urtheil über Wagner's Dichtung beeinflusst wird. Genug für jetzt, wenn wir vernehmen, wie er zu den Worten Klingsor's bei Wagner: „Furchtbare Noth! so lacht nun der Teufel mein!“ (Musikwelt, Nr. 9 S. 106) in Parenthese vorwurfsvoll mahnend ausruft: Aber ist denn nicht Klinschor, Lucifer, der Teufel selbst?! —

Diese Deutung, wenn sie auf mythischem Gebiete bleibt, steht immerhin der Möglichkeit näher, als der Einfall von den panes gradiles; denn hier giebt es wirkliche mythologische Beziehungen. Klingsor oder Klinschor hat entschieden überall etwas Dämonisches, er ist ein Zauberer, und allerlei Magie und Geistervolk steht ihm zu Diensten. Bei Wolfram, der ihn zuerst mit den Worten einführt: „ein Pfaffe, der gut Zauber las“ (nach dem Altfranzösischen: un clerc bon negromancien et bien saige en Astrologie), wird seine Herkunft und Vorgeschichte mitgetheilt. Es ist ein Herzog von Campanien, „der einen unglücklichen Liebeshandel mit der sizilischen Königstochter Iblis gehabt“, (656, 15 ff.): Iblis aber ist bekanntlich der Name des orientalischen Teufels.

Der Gelehrte, der auf die Formel: Klinschor = Lucifer schwört, müsste hier nun eigentlich gegen Wolfram den gleichen Vorwurf erheben, welchen Wagner von ihm zu erleiden hatte: „Wie konnte Lucifer mit sich selbst einen Liebeshandel haben?“ Diess geschieht aber nicht. Im Wartburgkriege, jenem späteren Gedichte vom Ende des 13. Jahrhunderts, wird Klingsohr „aus Ungarland“ durch Heinrich von Ofterdingen gegen Wolfram von Eschenbach zitirt, offenbar auf Grund der eben aus Wolfram bekannten Einführung des Klingsor's in die deutsche Dichtung. Hier ist der Zauberer zwar auch von bösen Geistern bedient, im Ganzen jedoch nicht bösartig, da der Grund seiner Zauberthätigkeit (jener Liebeshandel) gänzlich vergessen ist. Wenn Klingsohr aber dort gefragt wird, woraus Gott „Lucifern“ gemacht habe, so müsste auch diess wiederum dem Gelehrten lächerlich vorkommen, der in ihm selbst den Lucifer erkannt hat. Und wenn an einer andern Stelle des Gedichtes der Gral ein Stein genannt wird, der „aus Lucifers Krone“ gefallen ist, so müsste derselbe Gelehrte hieraus ein ganz eigenes Verhältniss des Klingsor zu dem Gralsritterthume ableiten, wovon jedoch bei Wolfram nichts zu merken ist. Er müsste es auch Wagner, dem Dramatiker, noch zum besonderen Vorwurfe machen, dass er der Einführung des Klingsor in sein Drama nicht das Motiv des Strebens nach der Wiedergewinnung des seiner eigenen Krone entfallenen Grales zu Grunde gelegt habe. Professor C. hat diese Vorwürfe unterlassen, wie er auch, meines Wissens, nicht darauf hingewiesen hat, durch welche mythologischen Zwischenglieder hindurch Klingsor allerdings uns schliesslich auf den Teufel führen könnte.

In den „Bayreuther Blättern“ (1878 S. 118) steht zu lesen: „Klingsor (Klinschor) heisst in gälischer Sage Gwyddao; das ist der britische Gwydion, der longobardische Gwodan, der gallische Gôdan, der fränkische Wodan, der wüthende oder wilde Jäger; — Repräsentant des Heidenthums als dunkler Gegensatz zum Christenthume.“ Wodan ist der zauberstarke Gott, und zudem als Sturm- und Todesgott bei der christlichen Umbildung des heidnischen Mythos vorzüglich zum Teufel geworden. Somit könnte der Gelehrte sagen: 1) Klingsor = Wodan (in der gälischen Sagenform), — 2) Wodan = Lucifer (nach der mythischen Entwickelung), — also 3) Klingsor = Lucifer (im Kopfe des Gelehrten). Jedoch — in un-

serer ganzen darauf bezüglichen poetischen Litteratur ist davon nichts zu finden. Den Gegensatz aber zwischen Heidenthum und Christenthum, den jener „Teufel Wodan“ gegenüber der heiligen christlichen Kirche darstellt, hat neuerdings Wagner mit Benutzung einiger wichtiger Sagenspuren, durch die Verlegung des Lokales seines Dramas nach Nordspanien, als dem historisch bedeutsamsten Berührungspunkte heidnischer und christlicher Kultur, in dem dramatischen Gegensatze zwischen dem orientalischen Zauberer Klingsor und der christlichen Gralsritterschaft zu prägnantem dichterischen Ausdrucke gebracht.

Nachdem wir die beiden Lieblingsgedanken des geistlichen Mythologen betrachtet, wenden wir uns seiner Beurtheilung selber zu, und gerathen gleich vor dem ersten Worte in ein bedenkliches Stutzen. Wenn Jemand eine Besprechung von Wagner's Parsifal mit dem Namen „Secundille“ anhebt, so zeigt er uns damit schon deutlich, auf welchem Standpunkte er steht. Dieser erste Eindruck bewährt sich als richtig durch die ganze Besprechung hindurch. Obwohl jene beiden Lieblingsgedanken unseres Gelehrten (der Gral als panes gradiles und Klingsor als Lucifer) der epischen Dichtung Wolfram's, mit ihrem Gral als Edelstein und Klinschor als nekromantisch-pfäffischer Herzog von Capua, gerade gänzlich fremd sind, so ist ihm jedoch in allem Uebrigen Wolfram, und nur Wolfram, der einzig echte und strenge Maassstab für alle späteren Dichtungen, welche ihren Stoff dem Gral- und Parcivalkreise entnehmen. Was Wagner in seinem Drama, abgesehen von jenen beiden Cassel'schen Gedanken, nicht nach der Schablone des Wolfram'schen Epos gemacht hat, das ist falsch und schlecht. War die Gelehrsamkeit des Sagenkenners vielleicht allzu philologisch geartet, um den wesenhaften Unterschied zwischen den ästhetischen Gesetzen für die Bildung eines Epos und eines Drama's zu erkennen, so musste er doch auf das Klarste das litterarische Gewordensein einer Dichtung wie Wolfram's „Parcival“ durchschauen. Er musste wissen, wie sich derselbe Grundstoff aus einzelnen mythischen Urzügen mit der Zeit zu vielfach wechselnder Form zusammengefügt und auf diesem Wege dann auch in einem gewissen Zeitpunkte des Mittelalters eine bestimmte Gestaltung durch Wolfram angenommen hat, worin er nun als eine epische Derstellung der weltlichen und kirchlichen An-

schauungen und Lebensformen eben jener historischen Hohenstaufenzeit vom Anfange des 13. Jahrhunderts uns erhalten geblieben ist. Diess anerkannt, dürfte der besonnene Gelehrte aber nicht verlangen, dass nach 666 Jahren ein Dramatiker unserer Tage das jener historischen Periode vollkommen entsprechende, in sich vollendete Meisterwerk eines Wolfram nur einfach in dramatische Form umzuschreiben habe, um nur so und nicht anders wieder ein vollkommenes modernes Kunstwerk zu schaffen. Nun aber kommt ihm plötzlich das eigenthümliche gelehrsame „Versehen" an einer bestimmten, besonders interessanten geschichtlichen Periode oder litterarischen Gestaltung mitten zwischen die wissenschaftliche Entwickelung und verstopft sie an jener gewissen Stelle zum Knäuel des Vorurtheiles. Was nun nicht mit jenem historisch-litterarischen Ideale des Gelehrten übereinstimmt, das rettet alle Weisheit der Welt und alle Schönheit der Kunst nicht vor seiner verurtheilenden Kritik, worin er schliesslich auf unwürdige Missdeutungen verfällt. Hören wir nur gleich das Aergste:

> „Es ist ein romantisches Zauberspiel, was Wagner geschaffen, das sich die Farben und Namen aus dem alten Werke leiht, soweit sie auf der Bühne Effect machen. Das Spiel ist für die Bühne und die Musik geschrieben. Die Legende von Parcival selbst zieht es herab und entkleidet sie ihrer tiefsten Lehren; wie wenn ein Mädchen aus einem duftenden Kirch-Garten hier und da eine Blume abreisst um einen Kranz für die Statue einer Venus zu pflücken, so ungefähr nimmt sich das Bühnenweihfestspiel aus. Die Poesie des Heiligen und Wahrhaften im Menschenherzen wird entweiht, um der Bühnen-Kunst zu blendenden Effecten zu dienen."

Soweit kommt man in solcher Verfahrenheit des Geistes. Hiernach heisst es dann weiter in entsprechender Flachheit der Auffassung und des Ausdruckes:

> „Man kann allerdings dem Komponisten, und einem Wagner nun gewiss nicht, verbieten, ein selbständiges Textbuch zu componiren, aber warum nennt er es Parsifal? Es stand ihm ja frei, die wenigen Personen, die darin agiren, mit anderen Namen zu nennen." — —

O ja, es stand ihm Alles frei; was er aber in seiner künstlerischen Freiheit gethan hat, das ist nichts Anderes, als was jedes Dichters eigenthümliches Recht von jeher gewesen ist und immer bleiben wird. Er hat aus einer alten vielgestaltigen Volksüberlieferung von bedeutsamem, geistigem

Gehalte die einfachen typischen Grundzüge der Handlung, der Personen und des leitenden Gedankens entnommen. In einer Konzentrirung, wie allerdings nur der musikalische Dramatiker es vermochte, hat er damit ein Drama geschaffen, welches ohne den geringsten Ueberschuss an episch-dichterischem, aber auch an opernhaft-musikalischem Nebenwerke ganz aufgeht in der erhabenen Darstellung der reinen Idee christlicher Religion, durchgeistigt von deutscher Weltanschauung nach der genialen Entschleierung des Welträtsels durch unseren letzten grossen Philosophen. Dass diess nicht mit einer formellen Dramatisirung des mittelalterlichen Epos Wolfram's abzumachen war, ist jedenfalls ein Glück für das Kunstwerk und seine Hörer, wie sehr es auch den Gelehrten bekümmern mag, der überall nur nach Wolfram sucht, und den wir nun auf dieser Suche noch ein wenig in das Einzelne begleiten wollen.

Es wird bei Wolfram einmal (519) erwähnt, dass eine heidnische Königin Secundille dem Anfortas ein missgestaltetes Geschwisterpaar, Malkreatür und Kondrie, zum Geschenke gemacht habe; den Ersteren schenkte er dann weiter an die verführerische Orgeluse, die andere blieb als Gralsbotin in seinem Dienste. Welche besonderen Folgen dieses Schenken und Geschenknehmen für Anfortas gehabt habe, ist nirgends gesagt; doch mag der Sagenforscher combiniren, dass es wohl in einer gewissen Verbindung stehen dürfte mit der an anderem Orte (478 ff.) erzählten Verschuldung des Anfortas, welche als ein Minneabenteuer dargestellt wird, wobei ihn „ein Heide“ mit vergifteter Lanze traf. Wenn der Gelehrte dergestalt combinirt, so nennt man ihn geistreich, und er leistet dem Verständnisse der „Sage“ einen grossen Dienst. Wenn der Dichter dasselbe thut, aber nicht nur einer geistreichen wissenschaftlichem Combination halber, sondern um daraus zur Schöpfung lebenskräftiger und künstlerischer Gestalten zu gelangen, so wirft der Gelehrte ihm den willkürlichen Eingriff in die „Sage“ vor. Die Sage! — sie, welche doch selbst erst durch allerhand gelehrte Combinationen aus überlieferten Einzelzügen sich herstellen liess, aber niemals als ein geheiligtes Ganzes gleichsam vom Himmel gefallen ist. In Wolfram's Epos, das als ein solches reiche Gestaltenfülle verlangt, nimmt sich das phantastisch-hässliche Geschwisterpaar recht gut oder, wie Cassel sagt, neckisch genug aus, und

die Unterscheidung ihrer Charaktere, des bösartigen Malkreatür und der treuen Kondrie, darf mit Recht als „ein feiner Zug“ des Dichters bewundert werden, obschon diese ganze hübsche Erfindung in die eigentliche Handlung nicht eingreift. Nur Kondrie spielt darin eine bedeutsame Rolle als die Botin des Fluches und der Befreiung vom Fluche über Parcival, während Malkreatür überhaupt nur in der Episode von Gavan's Abenteuer bei Orgeluse einmal vorübergehend erwähnt wird, wobei die Geschichte der Gaben Secundillens gelegentlich ihren Platz findet. Was aber sollte um des Himmels Willen Wagners Drama mit einem Malkreatür anfangen?! Hierin wäre jede epische Gestaltenfülle vom Uebel. An Stelle jener bunten Menschenmenge, welche für die Veranlassung und Ausstattung der verschiedenen Abenteuer der epischen Helden nothwendig ist, stehen hier die wenigen einfach und stark gezeichneten Grundfaktoren der tragischen Handlung vor uns, welche vom Dramatiker in der Gesammtheit der Tradition empfindungsvoll erschaut, aus der genialen Intuition des Künstlers zu neuem Leben geschaffen worden sind. Gerade jenes „Wenige“, das der Gelehrte so spöttisch accentuirt, ist das Grosse und Künstlerische, das wir bei unserem Dichter zu bewundern haben. Für die feinen Züge sorglich ausmalender Epiker haben wir hier die grossen Thaten des aus der Tiefe des tragischen Gedankens schöpfenden Dramatikers. Wird uns von ihm eine solche dramatische Gestalt wie die Kundry seines „Parsifal“ geschaffen, so sehen wir in ihr nur das selbständige lebendige Kunstwerk, und wenn wir „gelehrt“ genug sind, so können wir auch an der hier ganz zur dichterischen Persönlichkeit gewordenen mythologischen Kombination unser Wohlgefallen finden, welche der Dichter für diese seine seelenvolle und tiefsinnige Charakterschöpfung vollzogen haben musste. Doch der rechte Gelehrte, so scheint es, ist durch die feinen Züge eines in mittelhochdeutscher Sprache gedichteten Epos so geblendet, dass er sogar, im Bedauern über den unbenutzt gelassenen Gegensatz von Malkreatür und Kondrie es übersieht, dass weit über die blosse Diensttreue der Gralsbotin hinaus die dienende Treue in der Gestalt der Kundry Wagner's dargestellt ist. Er fragt vorwurfvoll: „Warum das Kundrie nehmen, was ihr die Dichtung gab — in hässlichem Körper ein wunderbar treues Herz!“ So auch weiss er eine der menschlich schönsten Figuren des Dramas, den derb-gemüthvollen Gurnemanz, nicht zu

schätzen, weil er in ihr nur eine, den „organischen Gedanken“ Wolfram’s zerstörende „Verwechslung“ des weltlich erfahrenen Ritters Gurnemans mit dem geistlich erhabenen Sittenlehrer und Klausner Trevrecent aus dem Epos missbilligend zu bemerken hat!

In dieser seltsamen Auffassung, als ob jede Verbindung episch getrennter Züge zu plastisch-dramatischer Einheit nur eine Verwischung, Entstellung und Veräusserlichung dichterischer Gestaltung sei, hierin spiegelt sich dieselbe Befangenheit der Urtheilskraft wieder, welche wir in der so allgemein verbreiteten Meinung über die Vermischung und Entstellung der Einzelkünste durch Wagner wirksam finden. Niemand scheint zu beachten, dass durch ihn eine neue, in sich vollendete Kunstform gewonnen ist. Von der völligen Misskennung dieses neuen Kunststyles zeugt es auch, wenn der Gelehrte an Wagner’s Amfortas Anstoss nimmt, weil dieser nicht, wie bei Wolfram, sein Leiden in „majestätischer Geduld“ trage, sondern „wie ein Fieberkranker mit wahnsinnigen Phantasien“ sich benehme. Also die grandiose Tragik des Leidens, die wahre Majestät des höchsten Pathos, die herzzerreissende Gewalt der Selbstzerstörung in der Verzweiflung der Schuld und Busse und der bis zum Wahnsinne sich steigernden Sehnsucht nach der Erlösung von dem fluchverfallenen Leben im Tode — diess sagt dem Gelehrten nichts?! Amfortas als der leidenschaftsvolle Gegensatz zu der erhabenen Heiligkeit des Titurel und seiner reinen, schuldlosen Gralsgenossenschaft, — und alsdann wiederum zu dem erlösungbringenden, mannhaft starken Dulder Parsifal — davon bemerkt der Gelehrte nichts?! — Und warum nicht? — „Anfortas ist der kranke Staat, und sein Bruder Trevrecent die Klostertheologie.“ — So lautet hier seine vorgefasste und massgebende Meinung. Er klagt daher: „Anfortas hat die Idee des kranken Staates, welche er auch im Leid noch kraftvoll darstellt, bei Wagner völlig verloren.“ Das ist das Unglück! Warum hat Wagner diese „Idee“ nicht festgehalten?“ Nun ist natürlich sein ganzer Amfortas voller „Missverständniss“ — für den Gelehrten. Ja, er sagt es geradezu: „Auch was Anfortas spricht, ist voller Missverständniss.“ Wagner hat also seine eigene Dichtung nicht verstanden, weil er sie nicht so verstanden hat, wie Cassel den Wolfram. Von diesem Verstehen und Missverstehen liefert

uns dann auch schliesslich der Moment der Heilung des Amfortas ein interessantes Beispiel. Diese Heilung des majestätisch Geduldigen durch die gebotene Frage Parcival's: „Was fehlt euch, Ohm?“ ist von rührender Wirkung — im Epos. Dort konnte auch diese symbolisch formale Abstraktion der Fragestellung selbst von Wirkung sein, weil der Erzähler nicht nur an die Phantasie, sondern auch an den denkenden Verstand der Hörer sich richtet. Der Dramatiker aber hat überall das volle, warme, sichtbare Leben zu zeigen. Wie sollte sich wohl jener epische Vorgang der Heilung des demüthig duldenden Königs durch das blosse Aussprechen der Frageformel auf der Bühne dramatisch wirksam denken lassen? Das dramatisch Wirksame ist aber nicht identisch mit jenen „Bühneneffecten“, welche der Gelehrte einzig zu erblicken glaubt, wann er sich aus dem Epischen hinausgewiesen sieht. Hier gerade war es allein der Gegensatz zwischen dem zum Wahnsinne der Todessehnsucht ausbrechenden verzweifelt Leidenden und dem plötzlich wie vom Himmel herab sich ergiessenden Segen der Heilung durch den in feierlicher Ruhe mit dem heiligen Speere heimkehrenden und die Wunde berührenden Parsifal, was den höchsten Begriff dramatischer Wirkung in der Schlussscene des Dramas zu lebendigem Ausdrucke bringen konnte. Und wiederum eben in dieser dramatischen Darstellung der Heilung wird auch der Kern der Wahrheit uns enthüllt: wie in der höchsten Verzweiflungsnoth die göttliche Gnade die Erlösung bringt. Dies aber ist nicht von dem erzählenden Epiker zu verlangen, welcher, wo die Beschreibung nicht ausreicht, durch eine geistige Symbolik, durch Wort und Bild, dem begrifflichen Verstande sich mittheilen muss. Die vollkommene Darstellung der Leiden, der Klagen und der Heilung des Amfortas war allein dem musikalischen Dramatiker möglich; der Epiker konnte uns nur erzählen:

„Das that an seinen Wunden
Anfortas weh mit solcher Qual,
Die Frau'n und Ritter allzumal
Hörten sein Geschrei ertönen.
Mit Jammerblicken und mit Stöhnen
Gab er seinen Jammer kund“,

woraus man übrigens ersieht, dass die „majestätische Geduld“ des Anfortas, welche der Gelehrte rühmt, nicht so wörtlich zu nehmen ist.

Wenn man weiter in der Erzählung Wolfram's liest, so merkt man auch, welche phantastische Fülle epischer Ausstattung den strengen Kritiker Wagner's das jammervolle Geschrei des kranken Königs gänzlich vergessen machen konnte:

„Als Stollen an dem Spannbett prangen — sah man aus Horn gedrehte Schlangen.
Dass das Gift beruhigt sei, — waren Wurzeln mancherlei
auf die Kissen ausgesät. — Nur gesteppt und nicht genäht
war das Pfellel, drauf er lehnte, ein Seidenstoff aus Nauriente;
das Polster drunter war palmaten. — Das Spannbett war auch sonst berathen
mit theuern Edelsteinen — und mit anders keinen:
— — — — — — — — — — — — — — — —
Karfunkel und Selenit — Belagius und Jerachit,
Onix und Chalcedon — Korallis und Bestion,
Unio und Ophthallius — Egistites Keraunius,
Gagatrom Heliotropia, — Pantherus und Antrodragma,
Prasem und Sarda, — Hematites, Dionysia,
Achates und Chelidon, — Sardonix und Chalkophon,
Karneol und Jaspis, — Echites und Iris,
Gagates und Ligurius, — Abeston und Cigolithus
Galaktida, Hyacinthus, — Orites und Anydrus,
Absinth und Alabanda, — Chrysolekter, Hiennia,
Smaragd und Magnes, — Sapphir und Pyrrites.
Daneben standen hier und da: — Türkisen und Lizzaria,
Chrysoliten und Rubinen, — Paleisen und Sardinen,
Adamas und Chrysopras, — Diadoch und Topas,
Medus und Malachit, — Berillus und Peanit."

„So künstlich fristen musste man Anfortas" fügt Wolfram dieser Aufzählung bedeutsam hinzu! Ich aber bitte unsere Leser in Erinnerung an die Anklage des Gelehrten, dass der Dramatiker die feierliche Würde des Gralsritterthumes Wolfram's „opernhaft veräusserlicht" habe, ausser dieser echt epischen Juwelenpracht auch noch die ganze Beschreibung der Gralsburg und des Gralsmahles bei dem ersten Besuche Parcival's genau sich anzusehn, wie man sie in Wolfram's Epos aufgezeichnet findet (Simrock's Uebersetzung, I. 5. S. 312—323, Lachmann's Ausgabe des Originales, S. 115—119, in summa 228 Verse), von den Worten:

„si giengen ûf ein palas,
hundert krône dâ gehangen was"

bis zu dem Schlusse:

„In kleinen Goldgefässen kam — was man zu jeder Speise nahm:
Pfeffer, Salz und Agrass. — Der Genügsame, der Frass,

Alle hatten da genug, — höflich man es vor sie trug.
Morass, Wein, Sinopel roth, — wonach den Napf ein jeder bot,
was er Trinkens mochte nennen, — das konnte er darin erkennen,
alles durch des Grales Kraft — die herrliche Genossenschaft
ward bewirthet von dem Gral. — Wohl bemerkte Parzival
den Reichthum und das grosse Wunder; — doch nicht zu fragen unter-
stund er —"

im Originale:

„durch zuht în vrâgens doch verdrôz"! —

Der Gelehrte nennt diss eine „erhabene lehrreiche Schilderung, ganz frei von der theatralischen Ausschmückung mit Gralsglühen und Gralsschwenken", welche aus dem Drama „nicht wegzuwischen" wäre. In der That aber musste der Epiker so schildern. Er konnte das über alle sinnliche Erfahrung hinaus Herrliche und Heilige, Feierliche und Weihevolle nicht anders als durch eine Fülle von merkwürdigen und glänzenden Einzelheiten aus der Erscheinungswelt, und womöglich aus recht fremden Zonen dieser Welt, aufzählender Weise anschaulich zu machen suchen. Der musikalische Dramatiker dagegen, wenn er bei den feierlichen Vorgängen des „Liebesmahles" das christliche (nicht kirchliche) Sakrament in seinen drei Grundbedeutungen, als geistige Erinnerung, leibliche Reinigung und seelische Weihung (vergl. die drei Gesänge beim Mahle) mit der edelen Schlichtheit des tiefen Verständnisses für das heilige Mysterium darstellte, so brauchte er die Versinnlichung des geistigen Gehaltes nur noch durch die beiden Urelemente des Tones und des Lichtes in höchster Reinheit und Würde sich vollziehen zu lassen. Der Gelehrte aber, in der Reichthumsfülle mittelalterlicher Ritterphantasie aufs Genaueste bewandert, — in dem Gralsheiligthume des „Parsifal" unseres Künstlers vergass er selbst das Fragen. „Durch die Zucht" seiner Gelehrsamkeit „verdross" es ihn, und er sah nur — die Oper: und sprach darüber — leider — wahrlich den Unverstand nicht heilende, sondern den Anstand verletzende, böse Worte!

Auch Parsifal's „Thorheit" wusste der Gelehrte nicht zu begreifen, weil in Wagner's Darstellung die vielberedete Frage aus Wolfram fehlt. Alsbald tritt ihm die ganze Gestalt wiederum in jenes bösartige Opernzwielicht, so dass er „über die Verzerrung dieses Helden, des schönsten Charakters des ganzen Mittelalters", laute Klage zu erheben hat.

„Es ist keine Spur mehr von dem Gedanken, den Parcival's Frage verschliesst; die Hauptsache sind prachtvolle Koulissen, Aufzüge, „düstere Beleuchtung", und dass zuletzt „der Gral glüht"!" Weiter sieht er nichts und weiss er nichts, und ist doch ein gelehrter Sagenkenner, und glaubt als ein solcher auch über unser Bühnenweihfestspiel, noch ehe es auf der Bühne erschienen, sein kritisches Verdict abgeben zu dürfen. In welchem Lichte er selbst dabei betrachtet sein will, das erhellt aus einem, späterhin noch besonders zu berücksichtigenden, „Nachtrage", worin er erklärt: „Ich bin nicht sowohl als Kritiker des Wagner'schen Gedichtes, wie als Apologet Wolfram's aufgetreten — oder um mich noch richtiger auszudrücken, als Retter der „Einfalt" des Parcival selbst." Und als dieser Einfaltsretter fährt er alsdann fort:

> „Ich kann nicht glauben, dass, wenn R. Wagner die erhabene Idee der Simplicitas, die sich in Parcival kund thut, gekannt hätte — durch welche sich allein die Bedeutung der „Frage" auflöst — er sich mit der alten mythischen Erzählung von der Lanze, die verwundet und heilt und die ganz anderen Ideekreisen angehört, befasst hätte. Denn was hat denn die Frage seines „Parsifal" noch für einen Sinn, wenn sie gar keine Wirkung haben kann und auf die Lanze warten muss — und warum wird dann das Nichtfragen des Parsifal so sehr gerügt! Es war ja nichts gewonnen, wenn er fragte, nichts verloren, wenn er es nicht that. Hätte nur R. W. die Macht und die Bedeutung des „Simplex" richtig gefasst — und sie ist eben so sittlich wie poetisch herrlich — so würde er die Lanze ruhig haben bei Klinschor hängen lassen. Sie hat gar kein berechtigtes Motiv."

Konnte der Gelehrte „keine Spur" mehr von dem „Gedanken" finden, den „Parcival's Frage verschliesst", — um so weniger, als es sich bei Wagner gar nicht um diese „Frage" handelt —: so müssen wir hier dagegen nun gerade auf jenen Gedanken, nämlich auf die Bedeutung der „Frage" überhaupt hinweisen, um so auch auf die „Berechtigung des Motives der Lanze" zu kommen. Die Frage erscheint bei dem Epiker schliesslich nur noch als ein formell zu erledigendes Symbol für etwas Verschwiegenes, nicht aber als eine, wirklich zum Zwecke des Wissens von etwas Nichtgewusstem gestellte Frage. Denn als Wolfram's Parcival bei seiner endlichen Rückkehr in die Gralsburg den Anfortas fragt: „Ohm, was fehlt euch?" da weiss er längst, was ihm fehlt; aber um die Verkündigung zu erfüllen, dass durch seine Frage

der Oheim geheilt werden solle, muss er trotz seinem Wissen noch „fragen“.

Was anders bedeutet nun die Frage als das Mitleid? Nicht aber ist das Gefühl des Mitleidens an sich selbst schon für die Leiden des Amfortas Erlösung spendend. Dem Epiker musste das Mitleiden, nach sagenhafter Symbolik, in die Form der Frage sich kleiden, welche einen bestimmten Ausdruck angenommen, und zwar einen Ausdruck gerade im Munde des Einen Menschen, der aus kindischer Thorheit durch Irren und Kämpfe, der Verheissung gemäss, zur Erfüllung seiner Heilsaufgabe gelangt: Parcival. Der Dramatiker bleibt nicht bei dem blossen Ausdrucke stehen; ihm muss das Mitleiden zur That werden. Aus der Frage, dem symbolischen Worte, wird die Heimbringung des geraubten heiligen Speeres, eines thatsächlichen Symboles. Nicht das Mitleiden, auch nicht der Ausdruck des Mitleidens allein, sondern die That des Mitleidens heilt und erlöst. Dies hat der Gelehrte nicht verstanden, wenn er sich darüber verwundern kann, was denn der thörige Parsifal überhaupt das erste Mal in der Gralsburg solle, da er ja doch, selbst wenn er schon damals kein Thor, sondern „aus Mitleid wissend“ gewesen wäre, den Amfortas nicht hätte heilen können, insofern, als dies nur durch den heiligen Speer zu vollbringen war. Ihm fallen also beide Bedingungen der Heilung, der „reine Thor“ und die Berührung der Wunde mit dem Speere, in zwei verschiedene Momente auseinander, die, wenn nicht sich gegenseitig ausschliessen, so doch Eines das Andere überflüssig machen. In diesem Sinne „versteht“ er nun auch den Inhalt der grossen Verzweiflungsanklage des Amfortas, welche ihn so voller Missverständniss schien, und er gibt ihn mit folgenden artigen Worten wieder: „Anfortas verliert sich in den Gedanken, den erst R. Wagner hineinmischt, und der aus der Mythe entlehnt ist, dass der Speer, der verwundet, auch heilen müsse, wodurch Parcival's Heilung an sich verloren geht. Denn es kommt bei R. Wagner nur auf den Speer, nicht auf den Mann an.“

Bei Wolfram verheisst der Spruch am Gral überhaupt nur den Frager, der da kommen soll, nicht aber die Art dieses Fragers („aus Mitleid wissend“). Die Frage ist, wie gesagt, das Symbol der Art des mitleidigen Reinen. Als der verheissene Helfer, der junge Parcival, auf Monaslvat eintrifft,

nun aber nicht fragt, wird ihm dies als Herzenshärte vorgeworfen; denn Alle wissen, dass er der Helfer ist, und sehen nun, dass er nicht hilft. Anders bei Wagner. Hier ist Parsifal nicht persönlich als Solcher verheissen, sondern nur: „aus Mitleid wissend ein reiner Thor.“ Gurnemanz allein glaubt, da er in Parsifal einen reinen Thoren erkannt hat, in ihm auch denjenigen gefunden zu haben, welcher im Mitleiden mit Amfortas, wenn er ihn erblickt, wissend und so zum Helfer werden wird. Aber er sieht sich getäuscht, als Parsifal auch nach dem Anblicke der Leiden des Amfortas der nichtwissende Thor geblieben ist. Hier tritt das Recht des Dramatikers ein: er muss Parsifal erst durch Leiden und Thaten zum Helfer und Heilbringer sich entwickeln lassen. Der reine Thor muss sich das Wissen aus Mitleiden erst erkämpfen. Nur damit aber erkämpft er sich zugleich die Macht, den heiligen Speer wieder zu gewinnen. Bei seinem ersten Aufenthalte in der Gralsburg war Parsifal der Helfer noch nicht. Das Drama führt ihn dazu es zu werden, um dann mit dem Symbole der Heilung, dem Speere, heimzukehren und die erlösende That des Mitleidens zu vollbringen. Wäre er auch schon bei dem ersten Besuche zum Wissenden geworden, so hätte er, mit dem Wissen der Leiden des Amfortes, nicht minder nach der Aufhebung seiner Ursache durch die Gewinnung des verlorenen Speeres aus Klingsor's Hand noch zu suchen gehabt. Der Helfer muss handeln um helfen zu können. Dass er die Heilsthat durch seine Thorheit verzögert hat, dass er in die Urschuld des unthätigen Nichtmitleidigseins so tief verstrickt sich finden musste: das treibt ihn noch nach der That in die Verzweifelung; und da bemitleiden ihn die Anderen, während sie bei Wolfram ihn verfluchen.

So verwandelt sich Alles durch die lebendige Vertiefung der ethischen Bedeutung überlieferter Sagenzüge in der dramatischen Darstellung und der dadurch nothwendig gewordenen Umwandlung der Frage in die That bei Wagner. Die gelehrte Autorität aber meint dazu: „Sie (— die Lanze, Symbol und Mittel der That —) hat gar kein berechtigtes Motiv“!! — —

War in unserem Falle sogar eine doppelte Autorität, eine gelehrte und eine geistliche, in einer Person verbunden, so trieben mich die traurigen Erfahrungen von übelwirkenden Missverständnissen zu dem Entschlusse, Herrn Prof. Cassel

in einem längeren Privatbriefe auf den religiösen Ernst unseres Bühnenweihfestspieles und auf seine künstlerische Entstehung und Eigenart aufmerksam zu machen. Doch auch dazu wäre ich vielleicht nicht gekommen, wenn nicht schon eine besondere Veranlassung vorhanden gewesen wäre, auf die Veröffentlichung der Arbeit mit gewissen Berichtigungen ganz thatsächlicher Fehler und Irrthümer zu erwidern. Es waren nämlich in dem gedruckten Artikel des Prof. C. sämmtliche Citate aus Wagner's Dichtung in Folge eines tückischen Zufalls ungenau und fehlerhaft angegeben, und gerade an den bösartigsten dieser Fehler waren dann gelehrte Combinationen und Folgerungen angeknüpft worden, was zu den bedenklichsten Resultaten der Kritik führen musste. Ausser meinem Briefe an den Autor sandte ich daher der Redaction der „Musikwelt" folgende Berichtigung zu:

„Die Zitate aus R. Wagner's „Parsifal", welche der Aufsatz des Herrn Prof. Paulus Cassel in der vorigen Nr. enthielt, wiesen mehre der Verbesserung bedürftige Unrichtigkeiten auf.

Im ersten Zitat (Verheissungsspruch) musste es heissen: „der reine Thor", nicht „der arme", was offenbar nur ein Druckfehler der „Musikwelt" war, da der Verfasser des Aufsatzes später selbst vom „reinen" Thoren spricht.

Im zweiten Zitat (Klingsor's Zornrede) steht bei Herrn Prof. C. fälschlich:

„Der Stolze starb in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir
unerlöst."

Daraufhin deutete der Verfasser den in „Heiligkeit gestorbenen" Stolzen auf Christus, und muss es nun tadeln, das Klingsor den demüthigen Heiland einen Stolzen nenne. Auch bezog er nun das vorhergehende „Hass und Verachtung büsste schon Einer" auf Christus, und das nachfolgende: „sein Stamm verfiel mir unerlöst" auf die Juden, als Christi Stammvolk, was ebenfalls zu etwas bitteren Rügen für den Dichter führte. — Es lauten aber jene Verse im Wagnerischen Texte, und zwar in beiden Ausgaben:

„Der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir", —

und weiter:

„Unerlöst
soll der Heiligen Hüter mir schmachten;
und bald — so wähn' ich —
hüt' ich mir selbst den Gral." — —

Der „in Heiligkeit starke“ Stolze ist Titurel, der Hüter des Grales; „sein Stamm“ sind nicht die Juden, sondern Amfortas. Hätte Herr Prof. C. nicht nach „unerlöst“ einen Punkt gemacht und dies Wort zum Vorhergehenden gezogen, sondern das Zitat dem Texte gemäss nur um 2 Zeilen weiter fortgesetzt, so wäre ihm der Irrthum, mit allen weiteren Deduktionen daraus, ganz unmöglich gewesen; denn auf „Christus“ ist sonst in dem ganzen Umkreise jener Stelle absolut keine Beziehung zu finden, es handelt sich überall nur um das Verhältniss von Klingsor und Kundry zu den Gralsrittern. Der „unerlöst schmachten sollende Hüter der Heiligen“ im folgenden Verse ist alsbald eine ganz und gar unmissverständliche Bezeichnung des Gralskönigs und hätte den Verfasser sogleich von selber darauf aufmerksam machen müssen, dass er sich verlesen habe, als er anstatt „stark“ zwischen Kommaten, „starb“ ohne Kommata las.

Im dritten Zitat (Wörterbeispiele) muss es 1) heissen: „Suche dir Gänser die Gans“ (diesmal ohne Kommata, denn „Gänser“ ist ein vorwurfsvoller Dativus, kein schimpfender Vocativus!), nicht also: „Suche, Du Gänser, die Gans!“ 2) und 3) steht im Text nicht: „Wie zur Mauer sie steigen — zum Schutz ihres wilden Geteufels“, sondern:

„Wie zur Mauer sie stürmen“
„zum Schutz ihres schönen Geteufels.“

Beides ist charakteristisch. Helden steigen nicht, sie stürmen auf die bedrohte Mauer der Burg; und Klingsor's orientalische Zauberblumen-Geister werden nicht durch das tautologisch matte: „wildes Geteufel“, sondern gerade sehr prägnant als „schönes Geteufel“ bezeichnet.

Ein Druckfehler ist es jedenfalls, dass es auf Seite 105, Spalte 1 der betr. Nr. heisst: „einem Parsifal, dem Klinschor den Speer entreisst.“ Es war gemeint: „der Klingsor'n“, obwohl auch das nicht ganz richtig ist; denn Parsifal braucht nicht thätliche Gewalt, sondern durch die Kraft seiner Sünden-Erkenntniss und Besiegung gewinnt er das verlorene Heiligthum aus der Hand des Bösen zurück, und zwar nach der Hauptscene des Dramas, mit Kundry, nicht nach der Episode mit den Blumenmädchen, wie es nach der Darstellung des Herrn Prof. C. auf Seite 105, Spalte 2 leichtlich erscheinen dürfte.“ —

Zu dem letzten Satze füge ich als Erklärung hinzu, dass Prof. C. an jener Stelle gesagt hatte: „Der reine Thor als Parsifal (?) bei Wagner ist nur eine Gliederpuppe; weil er sich als solche in Klinschor's Haus von Mädchen nicht bethören lässt, die um ihn wie in einem Harem umherspringen, bleibt die Lanze, die Klinschor hat und die den von ihr Verwundeten heilen soll, über Parsifal hängen, worauf er sie erfasst“! — —

Auf meinen Brief erhielt ich von Herrn Prof. Cassel eine sehr freundliche Antwort, worin er mich seiner (von mir niemals angezweifelten) Ehrlichkeit versicherte, auch seiner Freude Ausdruck gab „die köstlichen Dichtungen aus dem Dunkel gehoben zu sehen“, nur thue es ihm leid, „dass der Dichter des Textbuches, statt Wolfram zu geben, ihn verhallen lässt“. Die Druckfehler seien „bis auf das Komma bei Gänser“ nur Druckfehler gewesen; meine weiteren Erwägungen wolle er „mit Ernst und Wahrheit untersuchen“. In der That folgte zunächst an Stelle meiner nicht aufgenommenen Berichtigung eine sehr lakonische Druckfehlerliste („Seite 106 Spalte 1 Zeile 17: Stark in Heiligkeit“), und dann schon nach acht Tagen in Nr. 11 ein neuer Artikel desselben Autors, worin er, zunächst meines Briefes erwähnend, sich folgendermassen aussprach:

> „Vor allen Dingen ersah ich daraus, dass der Dichter des „Parsifal“ nicht die Absicht hatte, die in dem Werke Wolfram von Eschenbach's niedergelegten Ideen für sich maassgebend sein zu lassen, sondern einen eigenen „Parsifal“ zu schaffen. (!) Aber mein Urtheil wird doch an sich nicht dadurch geändert werden können. Es ist ja richtig, dass die Grundidee des Parzival auch nicht von Wolfram erfunden war. Sie wurde nur von ihm mit eigenthümlicher Genialität erfasst und wiedergegeben. Er mischte sie mit einer Fülle romantischen Stoffes, aus dem die christliche Idee herausgeschält werden muss. — Aber wir haben in der Litteratur kein grösseres und kunstvolleres Werk über die Erzählungen vom Gral und Parzival als Wolfram's, unser Volk kennt keinen Anderen. Ein moderner „Parsifal“, der von ihm Namen und Bilder entlehnt, ohne jedoch seinem Gedanken die Ehre zu geben, muss litterarisch verwirrend wirken.“

Was „unser Volk“ vom Parzival kennt, das möchten wir lieber nicht näher untersuchen! Leider ist das kostbare Werk Wolfram's, trotz Simrock's Uebersetzung, für unser grosses Publikum ein von den Gelehrten wieder aufgedecktes Litteraturstück der Vorzeit geblieben, das ausser den Gelehrten selber nur etwa ein Theil jener Gebildeten wirklich kennen mag, welche sich bei ihrer Bildung mit Vorliebe von den gelehrten Autoritäten leiten lassen; die Uebrigen haben höchstens in der Litteraturstunde einmal Simrock gelesen, um sagen zu können, dass sie Bescheid wissen, — aber das Werk des mittelalterlichen Dichters bedeutet ihnen nichts, es ist stumm und todt für sie. Und nun, auf die wunderbare Ge-

fahr hin, dass das neue Kunstwerk „litterarisch verwirrend“ wirken könnte, soll es einem grossen Dichter unserer Zeit versagt sein, seinem Volke ein „Bühnenweihfestspiel“ zu schaffen, wie es Wagner's Parsifal ist?! Es soll ihm versagt sein, unsterbliche Typen des dichtenden Volksgeistes zu benutzen, um auf seine Weise als Künstler einen neuen unsterblichen Typus des nationalen Geistes uns zu schenken?! Alles Dichten ist nur ein Litteraturschaffen, jedes Grals-Gedicht nur „ein Werk über die Erzählungen vom Grale“, eine nachgeborene Wolframide, und die „litterarische Verwirrung“ ein grösseres Unheil in den Augen des Gelehrten, als das Nichterscheinen einer neuen, grossen, deutschen Kunstschöpfung?! Faust durfte nicht gedichtet werden, weil die Goethe'schen Umbildungen der Volkssage, nach der Existenz des populären Faustbuches, litterarisch verwirrend wirken mussten?! Im Uebrigen theile ich hier nur eine zweite Berichtigung mit, welche ich nach dem Erscheinen des zweiten Artikels entworfen, angewidert jedoch von dem journalistischen Hinundwider nicht abgesendet hatte.

Herr Professor Pauluss Cassel hatte in seiner Besprechung des „Parsifal“ von Wagner, zunächst vermuthlich nur auf Grund eines Verlesens: „Der Stolze starb in Heiligkeit“ anstatt: „stark in Heiligkeit“, diesen Stolzen in Klingsor's Zornrede — auf Christus gedeutet. Nachdem der Irrthum in Betreff der Worte aufgeklärt war, meinte er aber dennoch an seiner ersten Deutung festhalten zu sollen, und zwar auf Grund der Annahme: „Klinschor ist der Teufel, der Versucher, Lucifer; es gab nur Einen, der ihn von sich stiess, das war Christus.“ (Musikwelt 11, Seite 128.) Wo ist denn aber Klingsor der Teufel? Nimmermehr in Wagner's Drama, um welches es sich hier doch handelt, und woselbst es von ihm heisst:

„Jenseits im Thale war er eingesiedelt;
darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;
doch büssen wollt er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten,
an sich legt er die Frevlerhand,
die nun dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll dess' Hüter von sich stiess.“

Auf dieses Abweisen des Klingsor von Seiten des Gralshüters Titurel bezieht sich die Stelle:

„Hohn und Verachtung büsste schon Einer:
der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess.“

Im Zorn über diese verachtungsvolle Abweisung „fand Klingsor den Zauber", durch welchen er seitdem die Gralsritter aus ihrer „starken Heiligkeit" zur Sünde verführte, und so den „gefallenen Stamm", Amfortas, die einst ihm erwiesenen „Hohn und Verachtung" durch die beim Sündenfalle in Kundry's Armen empfangene Wunde büssen liess. Dagegen sagt Prof. C.: „Aber das ist ja nicht wahr. Der Eine, welcher dem Teufel widerstand, war eben Niemand als Christus." — Aber das ist ja nicht wahr! Von Widerstehen ist ja hier gar nicht die Rede, sondern von Zurückstossen! — Prof. C. fährt fort: „Von Christus konnte man sagen, er empfing am Kreuze „Hass und Verachtung", aber nicht von Anfortas, welchen mitten im Leid Liebe und Verehrung umgab". — Aber das ist ja wieder nicht wahr! Es steht ja nicht da: „Hass und Verachtung empfing nur Einer" (also nach C.: Christus vom Teufel), sondern „Hohn und Verachtung büsste schon Einer" (nämlich Amfortas durch Klingsor's Speerstich). — Prof. C. hatte ferner zitirt: „Sein Stamm verfiel mir unerlöst. (Punkt.)" Dass sollten also die Juden als Christi Stamm sein. — Aber das ist ja auch nicht wahr! Es heisst ja: „Sein Stamm verfiel mir, (Komma) Unerlöst soll der Heiligen Hüter mir schmachten." Die Druckfehler wurden zugegeben; doch auch noch in dem Nachtrage äussert sich Prof. C. wiederum: „Sein Stamm verfiel mir, das konnte Klinschor — aber nur dieser — von dem Stamm der Juden sagen". Um sich aber also äussern zu können, musste er selbst alsbald erklärend hinzufügen, die folgenden Worte Unerlöst u. s. f. seien „allerdings unverständlich". Hätte er sie verstanden, dann hätte er „allerdings" gar nicht auf die Juden rathen können!

Er meint aber auch: „Sind sie (die Gralsritter) heilig, können sie Lucifer nicht verfallen sein". Dass Klingsor von den Gralsrittern in „satanischem" Hohne stäts als von den „Heiligen" spricht, das hat Prof. C., obwohl er ihn für den Satan selber hält, ebensowenig verstanden, wie das „stark in Heiligkeit" vom Amfortas, wogegen er die litterarhistorische Einwendung macht: „Er war vielmehr schwach gegen Orgeluse (!) und fiel". — Und so endigt er denn seine Erörterungen mit dem Rufe: „Wie sollte auch Klinschor meinen, Hüter des Grals werden zu können! Er kannte doch den „Einen", der ihn wirklich von sich stiess: — war der nicht die Kraft des Gral?" d. h. also: wie sollte Lucifer Gralshüter werden, da ihn doch Christus von sich stiess? — Zwischen diesen selbigen beiden willkürlichen Annahmen: Klinschor = Lucifer, und: der Eine = Christus wendet sich die ganze Vertheidigung des Hrn. Prof. C. wie in einem stäten Zirkel hin und her: trotz aller einfach thatsächlichen Widerlegung sind und bleiben sie ihm das A und O, die Voraussetzung wie das Resumé seiner Kritik, und zwar aus dem einzigen, aber zwingenden Grunde: weil er ein Drama zu kritisiren unternommen hat, ohne auf

dieses selbst, als freie künstlerische Gestaltung eines über alle einzelnen litterarischen Fixirungsmomente erhabenen, allgemein menschlichen und dichterischen Stoffes, Rücksicht nehmen zu wollen.

In der That war auch bei diesem Nachtrage wiederum Wagner nur etwa insofern berücksichtigt worden, als er in den Augen des Verfassers wie solch' Einer erscheinen konnte, dem man bei dem Worte vom „unerlösten Stamme" wohl irgend eine Bosheit gegen das Volk der Juden zutrauen dürfe, in welchem Sinne auch der Ausdruck: „A-jehovanisches Christenthum" aus des Dr. Schemann Aufsätzen über die Gral- und Parzivalsage (B. Bl. 1879 I—IV), welche ich Prof. Cassel zugesandt hatte, ihm erwünschte Gelegenheit zu dem folgenden bemerkenswerthen Abschlusse seiner Arbeit gab:

„Wenn das Festspiel sich vermässe, wie Schopenhauer — „a-jehovanisch" erscheinen zu wollen — oder Antisemitismus selbst bis zum Himmel zu tragen, und den ewigen Gott als „alten Juden" zu vernichten, so würde es freilich unter das Wort Dessen selber fallen — welcher der Sohn dieses „alten Juden" und der Erfüller seiner Lehre war. Eine Poesie und Kunst, welche die Propheten des alten Bundes nicht verstehen kann, wird trotz aller Patronate dieser Welt schwerlich das nächste Zeitalter erreichen. — Es ist leicht „kreuzige" mit zu rufen, aber das Wesen des Kreuzes ist allein die Liebe, freilich nicht die buddhistische bloss gegen die Thiere, sondern vor Allem die demüthige gegen jeden Nächsten, der ein Herz hat und weinen kann." —

Und so hatte Herr Prof. Cassel in der That das Herz und gab nach einigen Jahren seine Artikel über Wagner's „Parsifal" als Buch heraus: ungeändert, mit den zugestandenen Druckfehlern und daraus abgeleiteten falschen Schlüssen und Urtheilen! — Das heisst: „Mit Ernst und Wahrheit untersuchen!"

Da ich mich aber nicht beschränke auf „die buddhistische Liebe blos gegen die Thiere", so will ich zum Abschlusse meiner Arbeit einem gelehrten Sagenkenner, von dem ich etwas Gutes lernen konnte, noch einen besonderen Dank sagen: und dieser gelehrte Sagenkenner ist — Herr Professor Paulus Cassel.

In der Berliner Wochenschrift: „Der Bär“ (VI. 1880. Nr. 33—35) hat Herr Prof. Cassel eine längere interessante Abhandlung über die märkische Sage von Iron und Isolde veröffentlicht, welche seitdem auch als Broschüre erschienen ist. Die Geschichte von Iron, Markgrafen von Brandenburg, gehört in den Kreis der Sagen von den dämonischen oder „wilden“ Jägern. Vergeblich sucht seine treue Gattin Isolde ihn von seiner blutigen Jagdleidenschaft zu heilen und für edele menschliche Liebe zu gewinnen: als er in den fremden Marken des Königs Salomo jagen will, wirft sie sich auf seinem Wege in den Schnee, dass ihn die Spur ihrer Schönheit an die Pflicht gegen sein Weib erinnere; aber als er erfährt, dass Salomo selbst auf dem Gebiete seines Bruders gejagt habe, hält ihn kein Flehen seiner Gattin mehr zurück, in die Forsten des Königs einzudringen und ihm sogar die nie gejagten Wisente zu tödten. Endlich fällt er in die Hände Salomo's, und nur die thatbereite Liebe seines Weibes löst ihn aus der Gefangenschaft. Als aber Isolde gestorben ist, erwacht seine alte Leidenschaft mit voller dämonischer Kraft; er jagt nun nicht mehr nur die Thiere des Waldes, auch das Weib des Nächsten, — ein Zug, der bei vielen „Jägern“ der Sage wiederkehrt: der wilde Jäger verfolgt die Holzweiblein, der verwandte Sturmriese Fasolt im Eckenliede das „wilde Fräulein“ im Walde, Actäon stellt der Jagdgöttin Artemis selber nach. Iron wird von Aki, dem zornigen Gemahle der geliebten Bolfriane, erschlagen, und selbst Dietrich von Bern, der seinen Leichnam findet, vermag, als er die Ursache seines Todes erfährt, gegen den Rächer keine Klage zu erheben um die Ermordung des grossen Jägers Iron von Brandenburg.

Auch Dietrich von Bern, der hier episodisch auftritt, erscheint in den Sagen als ein ewiger Jäger — Berndietrich in der Lausitz und im Orlagau, Bernhard im Harz, Banadietrich in Böhmen, Derk met dem beer in Geldern —, was theils auf der Erinnerung an seinen fabelhaften Tod, als wilder Reiter, vom Todtenhirsch zur Hölle verlockt, theils auch auf einem Anklange seines Namens an den des wilden Jägers Hackelberndt (Mantelträger d. i. Wodan als Sturmgott) beruhen mag. Auf den „Bären“ weist aber auch König Artus oder Arthur (arktos, Bär), welcher als Vater Iron's genannt wird, und ausserdem lässt sich in dem Bären- oder Berner-

Namen, verglichen mit einer anderen Bezeichnung des wilden Jägers „der Brennburger“, eine Ursache der Verlegung der Ironsage nach Brandenburg (slav. Brennabor) vermuthen. Der Name Iron selbst aber führt auf den berühmten griechischen Jäger Orion, der bei Homer noch in der Unterwelt die Schatten der unzähligen von ihm getödteten Thiere jagt.

Iron von Brandenburg wird nun in deutscher Sage, um seines wilden Jagens willen, als ein Thor bezeichnet; so heisst es im „Weinschwelg“: der herzog Iron war ganz âne wisheit. Sehr treffend macht hierbei Prof. C. darauf aufmerksam, wie auch der biblische Jäger aller Jäger Nimrod von der rabbinischen Tradition mit demselben Namen bezeichnet werde, welchen das alte Testament dem Sternbilde des Jägers Orion giebt: nämlich kesil, d. h. der Thor. Der Jäger gilt als thörig; und alle Sagen, welche von wilden Jägern erzählen, stellen sie als Unbesonnene und Verblendete, von unvernünftiger Leidenschaft zu wahnwitzigen Wünschen und Schwüren Verführte dar. Man denke an den Hackelberg oder Hackelberndt und an die ganze Schaar seiner gespenstischen Genossen, welche sich selber zum ewigen Jagen verwünschen, und welche dann sterben an einer Wunde, die nur ihre vermessene Thorheit ihnen zuzieht, indem sie die Warnung vor der verhängnissvollen letzten Jagd, meist auf den dämonischen Eber, frevelnd verlachen, nach dem bereits getödteten Thiere aber spöttisch noch einmal mit dem Fusse stossen, und dabei an seinen Hauern oder Hörnern sich tödtlich verletzen. All’ ihr Thun ist Thorenwahn, bis zur Tollheit gesteigert, die sie in den Tod stürzt. So auch bei Nimrod selbst, dem „grossen Jäger vor dem Herrn“, der in der Urgeschichte als der „Völkerjäger“, der Gründer der ersten Gewaltreiche von Babel und Assur, auftritt und sein wildes chamitisches Herrschergeschlecht bis zum Wahnsinnsgedanken des babylonischen Thurmbaues jagt. Darinnen erscheint dann die brutale Kraft des Thiermörders zu der höchsten Vermessenheit des menschenknechtenden und gottlästernden asiatischen Despoten grenzenlos emporgetrieben. Die Menschheit auf der unentwickelt rohen Lebensstufe des Jägervolkes im wüsten Urwalde, gegenüber dem vorgeschrittenen Culturvolke der Ackerbauer in den gepflegten Thalgründen, zeigt uns die Wildheit, Unwissenheit, Thorheit im Gegensatze zu dem Fleisse, der Besonnenheit und der Kunst. Das Jägervolk steht im Stadium des naiven

Egoismus, der sich um den Preis des Lebens der Mitgeschöpfe nur die Fristung des eigenen armseligen Daseins erjagt und darin die wilde Kraft seines ganzen Lebens erschöpft. Aus diesem Keime bilden sich dann die eigentlichen Kriegervölker heraus, welche nun auch die menschliche Brüder nur um des rohen sinnlichen Besitzes willen tödten, nicht wie das Ackerbauvolk in der Vertheidigung seiner durch Arbeit selbst erworbenen Gemarkungen. So ist das Jägervolk auch voll thörigen dämonischen Aberglaubens, wogegen bei dem Ackerbauvolke aus seinem intimen Mitleben mit der Natur und seiner eigenen Culturarbeit die ersten Anfänge einer vergeistigten Religion sich entwickeln. Ausser dem hochbedeutsamen hebräischen Worte kesil, der Thor, für Orion und Nimrod, finden wir Hindeutungen auf die Jägerthorheit auch noch in anderen Bezeichnungen der betreffenden Sagengestalten. Orion's Sage ist wenig ausgebildet, da er vornehmlich als das Sternbild am Himmel betrachtet und wohl auch danach erst als „Jäger“ gedeutet ward. Er hiess zwar auch blind und kopflos, wohl aber eben nach der Figuration und der Bewegung jener Sterne, welche ihm auch den Namen des „Aufsteigenden“ (Orion) gegeben haben. Der sog. „Fuhrmann“, der kleine Stern Alkol auf dem Schweife des grossen Bären oder der Deichsel des „Karlswagens“, der sich zum ewigen Fahren verwünscht haben soll, wird mit seinem Namen Hans Dümke ebenfalls nicht als ein Dummer, sondern als ein Däumling bezeichnet worden sein. Dagegen dürfte gewiss der Salzburger Dusel, vielleicht auch der Schweizer Dürst (gewöhnlich Thurs, Riese gedeutet) und die angelsächsische Bezeichnung des Orion als Ebur-During (gew. „Eberhaufe“ ged.) mit den verwandten idg. Wurzeln dhvas (dhus) und dhvar (dhur) stürmen, rasen, zusammenzustellen sein. Die Wurzel dhvar steckt im gr. thûros, der Wilde (*ϑουρος Ἄρης* bei Homer), und also auch in unserem Worte Thor. Noch heute soll man es in Oberbayern von den Gebirgsleuten hören können, dass im Gewittersturm „der Thor“ wüthe, was unmöglich der nordische Thôrr sein kann, da dessen Name Thor-r = Thon-r nur eine specifisch nordische Lautumbildung ist aus dem germanischen Worte Thunor, hochdeutsch Donar, Donner (Wz. tan). Ja, mit derselben Wurzel dhvar, von welcher unser „Thor“ herzuleiten ist, hängt auch das griechische Wort für jagen (thêran) und so auch das deutsche

Thier (thēr) zusammen: die Grundbedeutung ist das Wilde, Stürmische, Tolle. Unser toll aber führt auf eine Nebenform der Urwurzel, mit dem jüngeren L-Laute: dhval, woher das goth. dvals, Narr, das gr. tholos, trübe, verwirrt, und wiederum die Sagennamen des Ritter Tils, eines wilden Jägers in Niedersachsen, sowie des berühmten Schweizer Schützen Tell herstammen. Tell sagt bei Schiller von sich: wär' ich besonnen hiess ich nicht der Tell; denn sein Name ist identisch mit dem des Till Eulenspiegel und bedeutet in der Volkssprache einen Dummen, einen Thoren.

In einer Artus-Sage erjagt Parcifal den weissen Hirsch, nach welchem die Tafelrunder vergeblich getrachtet hatten, und er empfängt dafür einen goldenen Becher. Der Hirsch ist das Symbol des Todes, der Becher das des Lebens, ja der Unsterblichkeit. Der Jäger Parcival, der zum Finder des Grales wird, ist der zum Wissenden gewordene Thor, welcher die Thorenjagd nach irdisch vergänglichem Glück und Besitz vertauscht gegen das ewige Erbe der Heiligkeit in einem der thätigen Liebe geweihten Leben, wie es die Gralsritterschaft führen soll. Dass Wagner den Thoren Parsifal zuerst als Jäger aus dem wilden Walde seiner Heimath in das heilige Gebiet des Grales einführt, ist ein wundervoll bedeutsamer Zug, den ich zwar unmittelbar als ergreifendes psychologisches Moment des Dramas stäts empfunden hatte, dessen volle Bedeutung im Sinne der ethischen Idee unseres Bühnenweihfestspieles ich jedoch erst nach der Belehrung über die „Thorheit" der Jäger in den Sagen klar zu durchblicken vermochte. — Parsifal tritt auf als thöriger Jäger. Gurnemanz' strafende Rede bei dem getödteten Schwane erweckt in der Brust des Thoren das ungeahnte Gefühl des Mitleidens mit dem gemordeten Mitgeschöpfe. Der wilde Jäger wird zu dem blutlosen Liebesmahle in der Gralsburg geführt, wo Brot und Wein die gläubigen Brüder zu den Werken der Liebe stärken. Das kaum erregte Mitleiden ergreift den unkunden Jüngling krampfhaft beim Anblick der Leiden des Amfortas, welcher sich die Wunde auf der Thorenjagd nach der Minne geholt hat. Ein noch unverstandener tiefer Schmerz durchzuckt ihn: der Thor empfindet das Geheimniss des Sündenwehes, aber er weiss nicht, was es bedeute, — noch minder, was er, als mitleidender Mensch, zur Heilung selber zu wirken habe. Er wird aus der Gralsgemeinschaft wieder auf die Wege der Welt getrieben,

der „Schwanentödter“ auf die „Gänsesuche“, auf die Jagd nach den Thorheiten und Lüsten des wahnvollen sinnlichen Lebens. Die Verführung tritt an ihn heran in der zauberhaften Gestalt des furchtbar schönen Weibes. Dem thörigen Jäger droht die Todesgefahr der Minnejagd. Wie Iron nach Bolfriane — d. h. Bel-Floriane, die Schönblühende — so erfasst ihn bei der Schönsten der Blumengeister Klingsor's unbegriffenes, wonnig schmerzliches Sehnen nach Heil und Qual der Liebe. Aber der thörige Jäger hat vor der Liebe das Mitleid gefühlt, hat vor der wonnigen Kundry den schmerzensreichen Amfortas gesehen. In den Armen der Verführung selbst entzündet sich ihm der befreiende Gedanke an das in der Gralsburg Erlebte, Erschaute und Gefühlte: er erkennt in der Umarmung der Sünde die Schuld und das Leiden des Amfortas, die Schuld und das Leiden aller sündigen Welt. Da hört er die „Gottesklage“ des schuldlosen Heiligen, des Erlösers, als des mitleidvollen Herrn der Liebe, der gebannt ist in diese sündige Welt, in die Hut des fluchverfallenen Königs des Grales: „Erlöse, errette mich aus schuldbefleckten Händen!“ — Der Thor ist wissend geworden. Die Liebe erwacht in seiner Brust als mächtiges Mitleiden, mit Amfortas nicht nur, mit der Verführerin selbst, ja mit dem ganzen Leiden der Menschheit, mit ihrem leidenden Gotte. In erhabenster Mitleidskraft erringt er sich das Symbol des göttlichen Leidens, den Speer; und nun, vom Fluche Kundry's selbst gejagt, sucht der Wissende nach der Heimath des Heiles, Erlösung zu bringen den trauernden Menschenbrüdern und ihrem ewigen Erlöser. Und das erste Werk seiner heilsgewaltigen Liebesmacht auf des Grales geweihtem Grunde ist die Taufe des Weibes, das ihm fluchte in thöriger Sinnenliebe, und das nun ihr Leben dahingiebt für ihrer Seele Heil mit den ersten heissen Thränen der Erlösungswonne.

Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

diesem ergreifenden Worte des Faust tritt hier das erhabenere des Parsifal gegenüber:

Du weinest, — sieh, es lacht die Aue!

Die Erinnerungsthräne des Faust giebt den verzweifelnd Todbereiten dem irdischen Leben zurück und damit der lauernden Tücke des Teufels Preis. Die Reuethräne der Kundry befreit sie vom Leben der Sünde und deutet zugleich auf die

Entsündigung der ganzen Natur in dem Heilsthaue des göttlichen Opferblutes. Der „Schwanenjäger" auf der „Blumenaue", der Blumengespiele im „Charfreitagszauber": er ist bereitet einzugehen, selbst als ein Erlöster, in das Heiligthum der thätigen Liebe, um mit dem wiedergewonnenen Speere die Wunde zu schliessen, welche die sinnliche Lust dem Heiligen schlug. Die letzte Berührung eines Mitlebenden mit der Schärfe der tödtlichen Waffe ist Heil und Befreiung.

Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleid's höchste Kraft
und reinstes Wissens Macht
dem zagen Thoren gab.

Oder wie es in einer merkwürdigen altdeutschen Segensformel aus dem elften Jahrhundert heisst:

der heilego tumbo versegene tisa wunda!

Indem ich für die Belehrung zu danken habe, welche der Gelehrte mir durch seine Zusammenstellung der Sagen von den thörigen Jägern zu Theil werden liess, muss ich zum Schlusse leider bemerken, dass er selber auch von der reichen Wissensbeute dieser seiner Sagenjagd es nicht gelernt hat, Wagner's Dichtung gegenüber kein Thor mehr zu sein. Denn der Verfasser von Iron und Isolde spricht über Parsifal's Auftreten als Schwanentödter Folgendes: „Bei R. W. kommt er zu dem Ritter und zu Kundrie, als er einen Schwan schiesst. Aber was soll dieser Schwan hier? Schwanenritter sind alle Gralsritter." — Wieso? Die Sage kennt nur den Schwanen-Ritter: Helias-Lohengrin. Unser Gelehrter aber sagt einfach: „Es sind eben Ritter im weissen Kleid von der Höhe", und er fährt fort: „Nun denke man sich den Schwan von einem Pfeile getroffen sterbend, als ob es ein Rebhuhn wäre, das ein Sonntagsjäger erlegt." — Und auch als ich ihn in meinem Briefe auf seine eigene Deutung der Jäger als Thoren aufmerksam gemacht hatte, schrieb er noch in seinem Nachtrage: „Dass Parcival (sic!) sich mit einem Jagdstück in das Reich des Gral einführt, widerspricht eben der ganzen Idee des Gralsberges, zu dem man nur in Stille, unbewusst, wie das Wolfram schildert, kommen kann." —

Der Name „Parsifal“.

(1888.)

Neuerdings ist wiederum — zunächst wohl in der „Allgemeinen Musikzeitung“ — die Frage aufgeworfen und erwogen worden, ob Görres wissenschaftlich berechtigt gewesen sei, in seiner „Lohengrin“-Ausgabe den Namen *Parzival* aus dem Arabischen *parseh-fal* = „reiner Thor“ zu erklären. Ob Richard Wagner seinerseits dichterisch berechtigt war, den schönen Sinn dieser Deutung in seinem Drama zu verwerthen, konnte keine Frage sein. Zudem hatte auch schon Wolfram in demselben Sinne seinen Parcival den *tumben clâren*, also „thörigen Reinen“, genannt. — Merkwürdigerweise haben diejenigen, welche der Deutung von Görres auf den Grund gehen wollten, — ich glaube, durchweg — nicht dem Arabischen, sondern dem Persischen nachgefragt, wobei dann allerdings kein befriedigendes Ergebniss zu erzielen schien. Auch die befragte Wissenschaft — zuletzt Herr Prof. Brugsch — vermochte bei solcher Forschung nur ablehnend gegen jene Deutung sich zu verhalten. Die Neigung zum Persischen wäre immerhin aus dem ersten Theile des Namens *Parsi* zu erklären, der entschieden „persisch“ ist; überdies enthält ja gerade das hierbei in Frage kommende Mittelpersische (*Pehlwi*) starke arabische Elemente, so dass die Zusammenfügung eines persischen und eines arabischen Wortes durchaus kein Unding zu sein braucht. Mich selbst brachte einmal eine bestimmte mythologisch-linguistische Betrachtung auf die Frage, ob nicht ein „persisches“ *fal* nach gewissen bekannten Lautverschiebungen (mittelp. *f* = altpers. *th*, arisch *th* = *dh*) verwandt sein könne mit dem griechischen *tholos*, verworren, unserem „toll“ (Till, Tell, auch Thor). Die naheliegende Hinweisung, dass man doch vor Allem erst einmal bei einem Kenner des Arabischen anfragen möge, ob in dieser Sprache, welche Görres genannt hatte, das Wort *fal* als „Thor“ zu finden sei, hat meines Wissens zuerst Wilhelm Tappert in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ d. J (Nr. 4) zu öffentlichem Ausdruck gebracht. Ehe ich diesen Aufsatz, ganz zufällig, zu Gesicht bekam, hatte ich aber schon, durch die neulichen

haltlosen Versuche einer Lösung des Räthsels wieder angeregt, bei dem mir bekannten kundigsten „Semitologen", dem Verfasser eines allgerühmten „arabischen Wörterbuches", meinem verehrten „Blätter"-Mitarbeiter, Professor Dr. Adolf Wahrmund in Wien, angefragt, ob jenes *fal* sich arabisch irgendwie erklären lasse. Hier theile ich die mir zu Theil gewordene, ungemein dankenswerthe Auskunft mit.

Professor Wahrmund meint, dass Görres nur an das Arabische *fal* für *fájal* (Wurzel *fjl*) gedacht haben könne, welches allerdings „schwachsinnig, verstandesschwach" bedeute. Dieses Wort komme auch in den Formen *fîl*, *fajl* und *fajjil* vor, und heisse dann sowohl „verstandesschwach" als auch „schwerfällig". Die bekannte arabische Form für „Elephant" *fîl*, welche sogar in das Altnordische (*fîl*, *fîlar*) Eingang gefunden, führt übrigens aus dem Arabischen auf das Arische (skr. *pîl*) hinüber. Der Läufer im Schach hat im Orient die Figur des Elephanten und heisst danach gleichfalls *fîl*. Mein Gewährsmann weist dabei auf die Kuriosität hin, dass im Französischen diese Figur *fou*, Narr, heisst. Vielleicht eine Umdeutung nach dem Gleichklang der Worte? Die romanische Sprachwissenschaft stellt *fou*, *folle*, provenz. *fol*, *fola* (ital. *foletto*, Poltergeist) zur altfr. *folier*, abirren, und lat. *follere*, sich hin und her bewegen, (*feu follet*, das Irrlicht), womit dann auch *folium*, gr. *phyllon*, das Blatt, zusammenhangen, welches Alles ich aber nicht von *bhû*, wachsen, bauen, sondern von *bhul*, Nebenform *bhur*, sich heftig bewegen, ableiten möchte (vgl. *furere*, wüthen, *Furia*, altnord. *byrr*, der Wind). Käme es von *bhû*, so wäre schliesslich der „Läufer" = dem „Bauer!"*)

*) Ist *fîl*, Elefant, einerseits das sanskrit. *pîlus*, andererseits wirklich in Zusammenhang mit dem arabischen *fîl*, *fal*, so könnte man gar auf den Gedanken kommen, die ursprüngliche Wurzel auch dieser arabischen Worte sei arisch. Dies führte dann auf die arische Form: *pal*, wovon skr. *pala*, lat. *palea*, frz. *paille* und skr. *palâva*, litth. *pelawas*, Spreu, Streu, Stroh, daneben: skr. *palava* und *palavaka*, gr. *pallakos* („Palikaren"), urspr. junger Spross, Sprössling, dann: junger Bursch, endlich: liederlicher Bursch und „Mädchenjäger". Die Urwurzel *par* bedeutet „anfüllen", wovon lat. *pario*, hecke, brüte, wie von *pal*, mit germanischem Lautwandel, got. *filhan* (unser „befehlen"), bergen, begraben. (So kommen Geburt und Tod zusammen!) Von diesen *pala*, *palava* stammt aber auch das angels. *felaw*, schottische *falow*, englische *fellow*, junger Bursch, welches Wort gerade der

Parsi bleibt auch nach Prof. Wahrmund zweifellos echt persisch: *pārsâ* bedeutet rein, keusch, fromm, heilig und — wie *pārsî* — Perser, persisch. Nun aber erklärt der Kenner der orientalischen Sprache eine Zusammensetzung beider Worte *Parsi* und *fal*, wenn das erste adjectivisch, das zweite substantivisch aufgefasst werden sollte, für ganz undenkbar. *Parsî* heisst also wohl rein und *fâl*, thöricht, aber niemals *Parsifal* der „reine Thor". Dagegen würde *Pārsâji-fâl* allerdings der „thörichte Fromme" = Reine, d. h. strenge genommen der „Perser" heissen, insofern darin *pārsi* als Substantiv, *fâl* als Adjectiv aufträten, wenn dies auch in der wirklichen Sprache nicht vorkommt. Wie seltsam nun, dass unser Dichter an der einzigen Stelle, wo er selbst durch Kundry den Namen *Parsifal* seinem Sinne nach deuten und gewissermassen übersetzen lässt, sich bewogen fand, zu allererst ihn — für unser deutsches Sprachverständniss — als „*Fal-Parsî*" (Adjectiv und Substantiv) zu bringen und damit ihre Anrede: „thöriger Reiner" zu begründen! Auch der „*tumbe clâre*" des Wolfram zeigt dieselbe Zusammensetzung wie *Pārsâjifâl*. Wir hätten also doch noch den „reinen Thoren" als einen „thörigen Reinen" gerettet, wenn wir den „Reinen" ganz ohne adjectivischen Beigeschmack, und gewiss wohl im Sinne der „Parsifal-Sprache" als ein vollwerthiges Substantivum auffassen, d. h. als einen persönlichen Wortbegriff, wie es für den Perser: *Pārsî*, für uns etwa der „Christ" (der „Gesalbte") ist. Immerhin thut man gut, bei alledem nur von sprachlichen Möglichkeiten zu sprechen, da ganz ohne jede deuterische Kühnheit selbst diese scheinbar einfache Ableitung aus dem Persisch-Arabischen nicht abgehen wollte.

Sehr gewundert habe ich mich übrigens schon lange, dass Keiner von Denen, welche sich um die Deutung des Namens, ohne Kenntniss des Arabischen, oder selbst des Alt-Persischen, geschweige des Pehlwi und Neu-Persischen, bemüht, an die einzige ihnen sicher verständliche und offen liegende Quelle gedacht haben: an Goethe's „West-östlichen Divan". Da haben wir ja beide Worte, wenn wir nur in's Register blicken! *Parsi* figurirt im Titel eines eigenen Buches: des

---

Phantasie unseres Meisters sich unwillkürlich aufdrängte, wenn er das arabische *fal* in der Bedeutung des „Thoren" auf seinen wilden Burschen und „Mädchenjäger" Parsifal bezog. —

Parsi Nameh, Buch des Parsen, und das einzige Gedicht, woraus dieses Buch besteht, das „Vermächtniss altpersischen Glaubens", giebt uns sehr deutlich zu verstehen, dass „Perserthum" und „Reinheit" sich nach des Dichters religiöser Auffassung decken. Ich erinnere nur an die Verse:

„Was euch unrein dünkt, es sei bedecket."
„Grabet euer Feld in's zierlich Reine".
„Auf dem Wasser darf es, in Canälen
Nie am Laufe, nie am Reinen fehlen."
„Habt ihr Erd' und Wasser so im Reinen,
wird die Sonne gern durch Lüfte scheinen".
„Seid getrost, nun ist das All' gereinigt".
„Das ist unsers Dasein's Kaisersiegel,
uns und Engeln reiner Gottesspiegel!" —

Von *Fal* aber heisst es in den „Noten" unter dem Titel „Buch-Orakel": „Solcher Art ist die überall herkömmliche Orakelfrage an irgend ein bedeutendes Buch, zwischen dessen Blätter man eine Nadel versenkt und die dadurch bezeichnete Stelle beim Aufschlagen gläubig beachtet. Im Orient finden wir diese Sitte gleichfalls in Uebung; sie wird Fal genannt, und die Ehre derselben begegnete Hafisen gleich nach seinem Tode". Mit diesem *Fal* = Orakel wusste ich zur Erklärung eines *Fal* = Thor nichts anzufangen, und Prof. Wahrmund bestätigt mir auf meine Anfrage, dass pers. *fâl* von arab. *fa'l*, Vorzeichen, Omen, bei seiner obigen Heranziehung des *fal*- „verstandesschwach" auszuschliessen sei. Goethe's Bemerkung aber bezieht sich auf den ersten Vers in dem „Buch der Sprüche":

„Talismane werd' ich in dem Buch zerstreuen,
das bewirkt ein Gleichgewicht.
Wer mit gläub'ger Nadel sticht,
überall soll gutes Wort ihn freuen!"

Und wenn er selber sich mit liebenswürdigem Lächeln wünscht, man möge dereinst auch seinen Gedichten jene Hafisische Ehrung zu Theil werden lassen, so dürfen wir wohl hinzufügen, dass wir auch das grosse Gedicht R. Wagner's als einen reichen Hort betrachten sollten, der dem gläubigen Gemüthe vielmehr köstliche Schätze an „guten Worten" berge, als wie den wissenschaftlichen oder unwissenschaftlichen Forschern beliebten Stoff zu persisch-arabischen Wort-Erklärungen.

Zur Kritik der „Meistersinger“.

(1870.)

Seit dem Erscheinen der „Meistersinger“ hat sich schon eine ganz ansehnliche Litteratur über sie angesammelt, theils voll schwärmerischer Bewunderung für ein wahrhaft grosses Kunstwerk, theils voll spöttelnder Verurtheilung einer durchaus verfehlten musikalisch-dramatischen Missgeburt. Eine gewissermassen zaghafte Mittelstellung nimmt das für unparteiisch geltende grosse Publikum ein. Fragt man aber aus dessen Mitte Jemand um seine Privatansicht von diesem Werke, so kann man sicher sein, noch heute bei voller Anerkennung manches Schönen und Sympathischen einen Vorwurf gegen das Ganze erheben zu hören, dem die zahlreichen kritischen Bestrebungen eher gefördert als wenigstens versuchsweise widerlegt zu haben scheinen. Dieser lästige Vorwurf, der allerdings zunächst etwas Einleuchtendes für sich hat, betrifft nicht die „Meistersinger“ nach ihrer Erscheinungsform als musikalisch-dramatisches Kunstwerk oder etwa speciell als eine wohl beachtenswerthe deutsche Komödie. Auch dieser Betrachtung wäre wohl noch eingehendere Kritik zu wünschen, besonders wenn der Theaterzettel, der in aller Hände kommt, durch die nichtssagende Bezeichnung „Grosse Oper“ so bequem für ein allgemeines Missverstehen in dieser Hinsicht zu sorgen weiss. Besagter Vorwurf betrifft vielmehr eine vorausgesetzte Privatidee des Meisters, welche sich in dieser Oper erst in zweiter Reihe darstellen würde, von deren etwaiger Darstellungsmöglichkeit die Kritik aber gar keinen Begriff zu haben scheint, wenn sie auf einen solchen Vorwurf verfallen kann. Hätte Wagner wirklich die Ueberlegenheit seiner Musik über das in der Oper Althergebrachte in diesem Werke besonders zeigen wollen, so spräche doch schon Zweierlei deutlich genug dagegen, dass er dies mittels des musikalischen Theiles sollte bezweckt haben. Erstens hätte er einen solchen Beweis schon längst in seinen früheren Werken geliefert, die sich in ihrer eigenthümlichen Weise dem Althergebrachten doch deutlich genug entgegenstellen. Zweitens aber zeigt er in diesem Werke, das durchaus nur aus seiner Weise entsprungen ist, wie es ihm nicht darum zu thun war,

eine Nebeneinanderstellung seiner und der alten Musik behufs recht deutlicher Kenntnissnahme ihrer Differenzen vorzunehmen; was allerdings auch eine monströse musikalische Musterkarte, aber nimmermehr ein Kunstwerk geworden wäre. Nur aber mit der Voraussetzung einer solchen Geschmacklosigkeit wird der Vorwurf begreiflich, der da behauptet, Wagner habe sich nun selber geschlagen, da er die besiegten „Meistersinger" eben singen lasse, wie seine Weise sei, während der siegreiche Ritter Walther, sein Repräsentant in der Oper, sich gerade in Melodieen ergehe, wie man sie ihm wohl gar kaum zugetraut hatte. Das heisst doch nichts Anderes als: Walther sollte „à la Wagner" singen und die „Meistersinger" im Stile beliebiger Capelldirigenten, oder vielleicht gar französisch, italienisch oder je nachdem, — und dann wollen wir mal sehen, ob Herr Walther noch siegen würde! Nun, das überlasse man doch der Kunstgeschichte. Hier handelt es sich um eine Idee, die durchaus so speciell musikalisch nicht ist, vielmehr erst dadurch, dass sie wirklich allgemein menschlich ist, auch ihrer Verwendung für ein Drama Recht giebt. Die Idee Wagner's ist der Sieg der Wahrheit über die Gewohnheit, über die eingenisteten Vorurtheile, die das einst nützlich Gewesene zum ewig Nothwendigen stempeln wollen. Diese Idee spricht sich deutlich im Texte aus. Jung Walther erlöst die Musik aus den Fesseln alter Vorurtheile, wie sie die Tabulatur sanctionirt hatte, wonach eben Alles am Platze war, was die Gewohnheit für angemessen fand, während die Wahrheit Jedes nur dort leidet, wo es wirklich am Platze ist. Dieselbe freie Wahrheit einer gesunden Natur befreit dann auch das schöne Evchen aus der Gefahr, ihre Hand einem der langweiligen Meister der Schule reichen zu müssen, indem der Junker durch seinen Sieg im Preisgesang sein frisches Leben mit ihrer blühenden Jugend zu neuer Hoffnung verbinden darf. Wenn nun solchergestalt die Dichtung Alles ausdrückt, was durch dieses Werk hinsichtlich der „Privatidee" des Meisters ausgedrückt werden sollte, so bleibt doch für die Musik nur noch eine möglichst vollendete Schöpfung ganz in der eigenthümlichen Weise des Componisten übrig. Denn wie könnte er doch eine andere Sprache sprechen in einem Werke, das eben insbesondere seine Weise zu feiern bestimmt war? Eben er lässt ja stäts die höchste Kunstregel zu lebendiger Geltung kommen, dass die Idee eines Kunst-

werkes nicht durch ein blosses Nebeneinander von Einzelheiten ausgesprochen werden soll, sondern dass sich das Einzelne und das grosse Ganze stäts durch einander erklären muss, damit die zu Grunde liegende Idee also aus der Vereinigung aller Theile zum Ganzen erst in ihrer Vollendung hervortrete. Allein die Hörer unserer Opernaufführungen befinden sich fast allgemein in dem Falle, nur durch das wohlgefällige Fortwandern von einer Nummer zur nächsten mit den gehörigen Erholungspausen einen einigermassen klaren Eindruck des Ganzen — nämlich eine Probekarte abgerissen hangen gebliebener Erinnerungen zu gewinnen, während ihnen die oben geforderte Erklärung „durch einander" immer nur mehr ein räthselhaftes „Durcheinander" scheint und bleibt. Dieses Durcheinanders wegen wird ihnen auch Wagner zu einem Manne, der nach närrischen Curiositäten jagt, und sie bleiben sich völlig consequent, wenn sie hier die alleräusserste Curiosität von ihm erwarten. Eine solche erbauliche Kunstausstellung musikalischer Manieren aller Zeiten zum Zwecke der Verherrlichung der Wagnerischen wäre allerdings das curioseste Monstrum von moderner Bühnenerscheinung gewesen! Aber man hat wohl ganz vergessen, dass es Carricatur gewesen wäre? Dass es der Musik zumuthen geheissen hätte, sie selber solle hier Urtheile fällen über den und jenen musikalischen Stil? Die Musik hat aber nur den Ausdruck des Affectiven von der leisesten Stimmung bis zur rasendsten Leidenschaft; sie ist das Temperament des Dramas; sie drückt immer nur Wahrheit aus, wie jeder Affect Wahrheit ist, und eben dadurch harmonisirt sie alle Widersprüche wieder auf dem Grunde einer ewigen idealen Wirklichkeit. Wo aber Komik hervortreten soll, ist nicht sie das rechte Mittel. Die Musik kann heiter, leicht, lebhaft, drastisch sein, dies liegt in der Macht ihrer Formen, des Rhythmus und der Melodie; aber sie kann nicht eigentlich „komisch" sein. Komisch ist das Individuelle; die Affecte aber, welche die Musik ausdrückt, sind erst dadurch individuell, dass man ihren universellen musikalischen Ausdruck auf die individuelle Person oder Handlung des betreffenden Dramas bezieht. So bleibt für die komische Zeichnung einer Gestalt wie Beckmesser der Musik nur die Anwendung gewisser komisch wirkender Individualitäten ihres Mechanismus, gewisser Instrumente des Orchesters übrig. Beckmesser, der Repräsentant nicht der

„Meistersinger“, sondern des Musik maltraitirenden Merkerthums, ist auch der Einzige, der mit seinem Ständchen aus der Weise der Wagnerischen Muse heraustritt, eben weil es hier galt, die Unwahrheit zu verurtheilen durch sich selber. Hier steht der Stadtschreiber, der musiklose Mann der Feder, dem sie tüchtig gerupft wird, zumal er sich noch mit fremden zu schmücken sucht, dieser gelehrte Herr, der Alles am Schnürchen aufzuzählen weiss, was zur Kunst gehört, und nur die Kunst selber nicht besitzt, die vor Allem dazu gehört, — hier steht er so recht als der verlorene Sohn da, den die Mutter Musik von sich stösst. Doch auch er verleugnet sonst seinen Wagnerischen Ursprung so wenig wie seine Collegen der Meisterschule. Hans Sachs, Pogner, auch schön Evchen, Lene und David, ja selbst Ritter Walther, den man den Melodiösen schilt, sie Alle wirken musikalisch eben dadurch mit an der Feier ihres Meisters, dass sie Alle in seiner und keiner anderen Weise singen, auch wo es schöne Lieder sind. Freilich sind es gerade beim Junker Walther besonders viele schöne Lieder, doch auch nur, weil es die Sache will, weil doch einmal ein Preislied gefordert wird. Er braucht für uns dieses Preislied wirklich gar nicht zu singen und wäre nichtsdestoweniger der tüchtige Repräsentant der Wagnerischen Idee. Dazu stempelt ihn ja die ganze Dichtung; aber eben diese verlangt es auch, dass er das Lied singt — für die Meistersinger. Er singt es, weil es und wo es am Platze ist; wäre es nicht am Platze, würde er es nicht thun, während die alten Herren nach der Regel der Gewohnheit es in einer gewissen Weise vielleicht immer am Platz gefunden hätten. Mit Recht dient nicht jenes Lied Walther's, das nur sagen will: „Die Natur lehrte mich singen!“ zum Preisliede. Mit Recht sagen nach dem zweiten Liede, welches nur eine Probe auf das dritte und eigentliche Preislied ist, die Meister, weil es viel zu dramatisch, ja sogar ironisch und aggressiv wird: „Versungen und verthan!“ Aber wie kann man verlangen, dass nun das dritte, das Preislied, in der dramatisch-recitativischen Weise, welche Wagner eigenthümlich ist, sollte gesungen werden, weil ja doch Wagner zeigen wolle, dass seine Weise den Preis verdiene! Welche Ungereimtheiten doch von ihm verlangt werden! Hat jemals Einer behauptet, dass ein Preislied kein Lied sein soll? Ja, hier wird es doch verlangt! Darin liegt die Verblendung, welche jenen Vorwurf möglich machte. Man

übersah es wieder einmal, dass Jedes an seinem Platze stehen muss. Wenn Telramund aus der Kirche tritt und wettert seine Anklage dem Schwanenritter in's Gesicht, dann singt er eben nicht: „O du mein holder Abendstern!" — und greift Wolfram auf der stillen Abendwanderung wehmüthig in die Saiten seiner Harfe, dann hält er dem holden Abendstern nicht Pogner's Anrede an die Meistersinger; noch auch thäten die nordischen Spinnerinnen im „Holländer" Recht daran, wollten sie die Manier der aufgeregten Sachsen und Brabanter am Scheldeufer bei Ankunft des Zauberschwans anwenden, um Senta zu zerstreuen. Wo es eine dramatische Scene gilt, werden keine Lieder gesungen, und wo es Einem ums Herz ist wie dem Wälsungen Siegmund in der „Walküre", da singt er sich die Wonne frei in einer schönen Melodei. Jedes an seinem Platz; und soll Herr Walther überhaupt ein Lied singen, so quält er sich durch einige missglückte Versuche, bis es ihm Dank gütigen Lehrmeistern und seinem jungen Herzen mit lieb Evchen's Bilde darin gelingt, und dann besteigt er den Hügel, weils die Sache will, und macht kein dramatisches Spectakel darauf, sondern singt sein Lied so gut als Einer, aber auch nur ein Lied. Der einzige Vorwurf, der noch übrig bliebe, wäre der, dass es Wagner besser gelungen, als man ihm zugetraut. Da muss man aber nur bedenken, dass man sich schon etwas zusammennimmt, wenn es ein ausserordentliches Preislied gilt.

Aber die Leute bedenken gar nichts und pochen noch immer darauf: „Kann der Preis nur durch ein Lied errungen werden, so gebührt auch nur dem Liede, der Melodie der Preis!" Ja, wo es sich um „Lieder" handelt. Um diesen hartnäckigen Leuten genugzuthun, müsste aber freilich, weil es sich ja um „Opern" handelt, auch in der Oper selbst Herr Walther eine Musterdarstellung etwa des „Tristan" arrangiren, und Herr Beckmesser eine mindestens ebenso lange dramatische Musikdichtung im Stile seines Ständchens. Auf diese Weise hätte Wagner erst seine Absicht erreicht — oder das Begriffsvermögen der Leute hätte Wagner's Absicht erreicht. Gott sei Dank, dass er es bei der Oper à la Walther (d. h. Wagner) bewenden liess, obwohl er seine schlimmen Kritiker wohl schwerlich besser hätte strafen können, als ihnen den Genuss einer solchen „Beckmesser-Oper" womöglich als Tetralogie für drei Tage und einen Vorabend aufzuzwingen!

Nein, Gott sei Dank, er hat uns mit einer Musterkarte verschont und um ein Kunstwerk bereichert; und dieses wird sich freilich immer noch weit mehr durch sich selber feiern können, als durch die beste in diesem Sinne erfundene Dichtung. Die Dichtung ist Schuld, dass man dem armen Walther seine Liederwuth vorwerfen konnte. Sieht man jedoch davon ab, was die Sache will, und betrachtet seine Lieder als reine Ergüsse der Wagnerischen Muse, gar nicht als Lieder mehr, noch weniger aber als von den Meistern verlangte Preisgesänge, so stellt sich ihr Werth vielleicht anders dar, und es wird am Ende das „versungene", das zweite sein, welches unseren Preis erhält. Der Preis, der von Richtern ertheilt wird, richtet sich nach Bedingungen; das unbedingt Nothwendige aber, welches sein heiligstes Recht in seinem Hervorbrechen in die Erscheinung selber trägt, ertheilt auch in diesem seinen eigenen Dasein sich selber den Kranz. „Jedes an seinem Platz" hat der Richter zu sagen, und in diesem Sinne siegt Walther mit Lied No. 3. „Hier bin ich, wo ich sein will" sagt der warme, wahre Affect und tritt in's laute Leben ohne Frage nach Regeln und Bedingungen, und in diesem Sinne siegt Wagner wohl mit Lied No. 2.

Wenn eine Concurrenz ausgeschrieben wird für Entwürfe zu einem Dom in Berlin, und ich finde da einen wundervollen gotischen Bau, bis ins Kleinste genial nachempfunden den ewig bewundernswerthen Denkmalen unserer Vorzeit, und sind dahinter gar noch schöne Alpen gemalt; er aber schaut von einer stolzen Höhe im Glanz der sinkenden Sonne leuchtend in ein reiches Thal, dass Einem das Herz aufgeht bei dem Anblick, und man nichts Idealeres sich wünschen könnte als diese Kathedrale; und daneben hängt dann ein Plan, der in glücklicher Weise dem Stile des Schlosses zur Linken und des Museums zur Rechten entspricht und mit einem gewissen nicht minder genialen Verständniss jede gestellte Bedingung in hervorragender Weise erfüllt, so bin ich rasch entschlossen und erkenne den Preis dem an sich minder gewaltigen, aber durchaus geeigneten Entwurf, ohne zu verschweigen, dass Gotik und Alpen schöner sind, — nur leider nicht am Orte.

„Die Meistersinger von Nürnberg“ auf der Opernbühne.

Betrachtungen in Folge einer Aufführung.

(1875.)

Wir gingen über den Berliner Museumsplatz. Vor dem Wolff'schen Reiterstandbilde unseres Königs Friedrich Wilhelm des III. blieben wir stehen und geriethen auf ein Gespräch über deutsche Kunst. Wer heutzutage über Kunst spricht, braucht am allerwenigsten ein Musiker zu sein, er wird dennoch binnen kurzer Zeit in das Fahrwasser der Musik gerathen. Ist sie doch bemüht genug, durch das Canalnetz populärer Concerte und ähnlicher heilsamer Institutionen den künstlerischen Sumpf unserer Grossstädte zu verschönen. Fällt aber einmal das Stichwort „Musik“, so tritt unfehlbar auch bald Richard Wagner in die Scene der Conversation. Auf diesem Wege stellte sich heraus, dass mein Begleiter am gestrigen Abende gleich mir der Vorstellung der „Meistersinger“ beigewohnt hatte. Er schützte Delicatesse vor, weshalb er bisher darüber geschwiegen. Da bat ich ihn dringend, meiner nicht zu schonen; und nun schonte er der „Meistersinger“ nicht. Der brave Landmann schimpfte weidlich auf Alles und Jedes, als hätte er jahrelang in Berlin gelebt. Besonders, meinte er, enthalte der zweite Act die unvergleichlichsten Scheusslichkeiten. Die Besetzung freilich: Betz, Mallinger, Niemann, lauter Sterne erster Grösse, — und dann die königliche Capelle: eine wahre Virtuosen-Versammlung, — „alle Achtung! ja, dazu muss man nach Berlin kommen!“ — Unter diesem Wechselspiele von Schimpfen und Schwärmen waren wir glücklich den Spiessruthen der Catalogverkäufer entronnen und standen nun schon geborgen unter der mächtigen Säulenhalle des alten Museums. Ich hatte ihm schweigend zugehört, und jetzt, als er nach dem Ersteigen der Freitreppe länger Athem holte, wies ich ebenso schweigend auf die obere Reihe der Fresken, die geistvolle allegorische Darstellung der Tages-, Jahres- und Lebenszeiten. Er blickte, so gut es geht, hinauf und schien entsetzt mir nachschweigen

zu wollen. Endlich entrang ein einziges Wort sich seinen Lippen: „Schauderhaft!“ Ich frug, ob er noch die „Meistersinger“ meine? Er meinte die Fresken und erkundigte sich spöttisch nach dem Schöpfer. Mit einer gewissen Schadenfreude nannte ich den Namen meines Grossvaters. Das war nun wieder eine harte Nuss für die feinen Goldplomben seiner Delicatesse! Er paraphrasirte, indem er auf die herrliche Architectur des Schinkel’schen Museums deutete, den alten Spruch: „ne sutor supra crepidam“. Ich gab ihm völlig Recht und schleppte ihn von dort quer über den Platz bis in die Bauakademie, eines der vielen älteren Berliner öffentlichen Gebäude, die den gesteigerten Bedürfnissen nicht mehr genügen, weshalb man neuerdings in sicherer Voraussicht solches künftigen Ungenügens derartige Gebäude lieber gleich von vornherein ungenügend zu bauen pflegt. Dort zeigte ich ihm die Farbenskizzen Schinkel’s zu jenen Fresken, die feinsinnigen, künstlerich meisterhaften, wahrhaft idealischen Gouache-Aquarellen, vor denen mein Freund nun wie verzaubert stand. Er begriff lange nicht, dass diese Bilder und jene Fresken Eines sein sollten. Es ward ihm endlich klar, die ganze Schauderhaftigkeit der öffentlichen Carricaturen müsse lediglich durch ihre fabelhaft verfehlte Ausführung verschuldet sein, die der Meister selbst nicht leiten konnte. „Nun,“ sprach ich, „so wie diese Bauschulskizzen schauten am Ende wohl auch die ‚Meistersinger‘ im Geiste ihres Schöpfers aus, und gerade so schrieb er sie nieder; in der Ausführung aber —“ „O halt, mein Lieber!“ unterbrach mich der Andere mitten in meinem schönen Syllogismus, „die Ausführung im Opernhause war ja gerade den allerersten Kräften anvertraut und fand unter gewiegtester künstlerischer Leitung statt!“ „Mag sein,“ erwiderte ich, „die Ausführung der Bilder in der Halle des Museums leitete — Peter Cornelius!“ — Mein Freund verstummte und stumm betrachtete er noch lange die herrlichen Aquarellen. — Als er wenige Tage danach auf sein stilles Landgut zurückreisen musste, bat er mich um meinen Clavierauszug der „Meistersinger“ bis zur bestimmten Zeit seiner Wiederkehr. Lachend mahnte ich den ökonomischen Oekonomen an die Ueberfracht; es half nichts: ich musste mich von meinen Nürnberger Freunden trennen. — Seither hatte ich nichts von dem guten Manne gehört; nur neulich erhielt ich eine Postkarte von ihm mit der kurzen

Notiz: „Ganz wohl. Fleissig studirt. Besonders finde ich, enthält der zweite Act die unvergleichlichsten Schönheiten.“

Die „Meistersinger“ sollen für ein grösseres Publikum geschrieben, in ihrer Form den Anforderungen des modernen Opernhauses genähert sein, mit klaren Worten also: einen Rückschritt von der freien Höhe des „Tristan“ in ein glücklich verlassenes Fahrwasser bezeichnen. Das ist nun und nimmermehr wahr. Bringt es gleich der Stoff ganz natürlich mit sich, dass den Lauf der Handlung mehrfach lyrische Momente scheinbar unterbrechen, indem sie für den Operngläubigen etwas Nummernhaftes haben mögen, so sind doch auch sie für Den, der aufs Drama sieht, eben nur Handlungsmomente, und zwar meistens bedeutsame Gipfelpunkte und wirksame Beförderer der Handlung. Die „Meistersinger“ in ihrer vollen Gestalt, wie sie als ein musikalisch-dramatisches Ganzes geschaffen sind, werden von dem gemeinten grösseren Publikum sicherlich erst dann nach ihrem ganzen Werthe genossen und geschätzt werden können, wenn dies überhaupt den vollen Genuss, die rechte Schätzung des strenge durchgeführten musikalischen Dramas wird gelernt haben. Dann wird es wohl hoffentlich auch deutsch genug geworden sein, um an der echten deutschen Behaglichkeit, Breite und Derbheit, die diesem Werke eigen sind, so viel Geschmack zu finden, dass es nicht mehr der schnödesten Kürzungen bedarf, um überhaupt etwas davon zu geniessen. Dieser hochnothpeinliche Streichzwang ist derzeit noch eine unumstössliche Thatsache. Streichen ist aber immer Vernichten. Oder glaubt man, es genüge, wenn man einem solchen in sich harmonischen Gebilde, weil es für den Geschmack einer gewissen Menge unterhalten sein wollender Leute hier und da zu lang gerathen scheint, kurzweg nur hier und da ein paar Glieder abschlägt, ein paar Stücke ausreisst, damit es nur kürzer werde? Als wenn die Athener, falls Phidias ihnen den olympischen Zeus denn doch zu kolossal geschaffen, statt ihn etwa in kleinerem, gefügigerem Formate sich künstlerisch neu bilden zu lassen, unten nur etwas von den Beinen hätten abhauen und den Kopf nach Beseitigung des Halses gleich auf die Schultern setzen wollen, bis dass er sein rechtes Mass erreicht hätte! Auch die sogenannten Längen eines einheit-

lich gearbeiteten Kunstwerkes sind schliesslich organische Theile des Ganzen, und nur eine ebenso organische Neuschöpfung dieses Ganzen könnte ihm eine gedrängtere Form verschaffen, wobei dann aber immer noch sehr die Frage, ob nicht durch solch ein Verfahren zweiter Instanz überhaupt der Zweck und Sinn des Werkes verfehlt und entstellt werde. Zumal bei den „Meistersingern", deren künstlerische Einheitlichkeit wohl das mindest Anzweifelbare heissen darf, ist jene deutsche Breite und Behaglichkeit durchaus organisch und daher unantastbar. Ja, selbst bei offenbar fehlerhaften, zwecklosen, entstellenden Längen eines übrigens bedeutenden Werkes bleibt eine eilfertige Entfernung wie durchs Messer eine gefährliche Sache. Denn auch die Fehler pflegen doch immer noch innig genug mit dem ganzen Organismus sich verwachsen zu haben, und der ausscheidende Operateur steht doch eben niemals mit dem schaffenden Meister auf gleich freier, künstlerischer Höhe. Als derart ästhetisch fehlerhafte Längen wären in einem Werke z. B. diejenigen Stellen zu betrachten, welche nicht die behagliche Breite der Entwickelung mit sich bringt, sondern worin schon deren Resultat, als dramatischer Effect, ans Licht treten soll. Vermieden ist dieser Fehler aufs Glücklichste beim letzten Preisgesange Walther's, als woselbst der Ritter nicht wieder alle drei in sich nochmals dreigetheilten Verse seines Liedes singt, sondern nach dem Ersten bereits der Sieg ihm zugesprochen wird, welcher Erste in diesem Falle aber auch den Inhalt aller Drei mit seiner etwas erweiterten Form völlig zur Geltung bringt. Wenn dagegen der Fehler bei Beckmessers Ständchen, das sich rücksichtslos durch alle drei Verse mit dem Anspruche auf durchweg den gleichen komischen Effect ausdehnt, nicht vermieden ward, so ist dafür wiederum der Grund unschwer zu ersehen. Er steht auf demselben Blatte mit den beabsichtigten Fehlern im Ständchen überhaupt. Dies ist das Misswerk eines kritischen Kopfes, der ungemein im Regelkrame theoretisch Bescheid weiss, unter dem von aussen auf ihn wirkenden Zwange zu selbständigem Kunstschaffen aber seiner Talentlosigkeit rettungslos preisgegeben, nun sich ängstlich an eine gewisse stricte äussere Form hält, darin der Unsinn und die Unnatur dann nach Lust und Liebe schalten mögen. Zu dieser äusseren Form gehörte vor Allem die regelrechte Durchführung des schändlichsten Gesanges durch drei Verse zu je zwei

Stollen und einem Abgesange. Es entsteht also hier ein Widerspruch zwischen dem ästhetischen und dem poetischen Organismus aus der psychologischen Durchführung einer komischen Gestalt, in ähnlicher Weise, wie etwa dem Falstaff im zweiten Theile „Heinrich's IV." durch die poetisch organische Durchführung seines Charakters der im ersten Theile prächtig dargestellte Organismus ironisch zerstört wird. Ganz anders erfüllt die besagte formale Regel, die aus einem durchaus gesunden Grunde erwachsen war, unbewusst aus seiner eigenen gleich gesunden Natur heraus der junge Ritter schon im ersten seiner Gesänge, und dann in allen folgenden mit wachsender Energie der Bewusstheit. Diese Dreitheilung, welche Beckmessern zu Falle, Walthern zu Siege bringt, je nach der Art, wie Beide mit ihr sich abzufinden wissen, diese Dreitheilung ist aber überhaupt die Grundform des ganzen Werkes, und eine Zerstörung dieser Form durch den Streichzwang schädigt ihm seine harmonische Gestaltung in jedem Falle. Es verlohnt sich dies etwas näher zu betrachten.

Das Gesetz der Dreitheilung in den „Meistersingern" lässt Thesis, Antithesis und Synthesis aufeinander folgen. Eine solche Form ist, als in geistigen Kategorien wohlbegründet, eine logische Nothwendigkeit, kein willkürlich erfundenes Schema. Das ethische Ziel der Dichtung ist die Verschmelzung von Natur und Kunst zu höherer künstlerischer und lebensvoller Einheit. Die Natur, als Thesis, wird repräsentirt durch ihre ethisch bedeutendste Willensäusserung: die Liebe; und deren Repräsentanten im Drama wiederum sind Walther und Eva, das Liebespaar *κατ᾽ ἐξοχήν*. Die Kunst, als Antithesis, erscheint dem gegenüber zunächst auf ihre abstract-intellectuelle Erscheinungsart, den Formalismus, beschränkt, der ohne Lebens- und Liebesgehalt zur Unnatur wird; und dessen Repräsentant im Drama ist Beckmesser, der Meistersinger par excellence. Die Synthesis Beider, naiv vorgebildet im volksthümlichen Wahrempfinden des Hans Sachs, vollendet sich unter dessen thätiger Mithülfe einerseits im Sieg Walther's über Beckmesser — der künstlerisch sich äussernden Natur über die der Natur verlustige Kunst —, andererseits in dessen zugleich damit rechtmässig errungenem Besitze der Eva — in der Verbindung also des aus dem naiven Liebenden zum bewussten Künstler, zum Meister gewordenen Ritters mit der

aus dem passiven Preisobjecte des Kunstgesanges zum activ liebenden Weibe, zur Frau gewordenen Jungfrau. Kunst- und Liebestreiben vereint so der gemeinsame Sieg von Liebe und Kunst zum Leben. — Ganz diesem Gesammtinhalte gemäss ist nun das Werk in den folgenden drei Hauptabtheilungen gedichtet:

I. Act: Kunsttreiben, II. Act: Liebetreiben,

III. Act: Vereinigung Beider im gemeinsamen Siege zum Leben; und zwar: 1. Hälfte: Hans Sachs, 2. Hälfte: Meister Walther u. Frau Eva.

Jeder Act zeigt ausserdem je drei Unterabtheilungen die in ähnlichem Verhältnisse wie die Acte zueinander stehen. Im Ersten führt uns die erste Scene (Walther und Eva) ins Liebes-, die zweite (Walther und David) ins Kunsttreiben, welche Beide hier gleichsam noch in ihren kindlichen Anfängen stehen; die dritte (die Freiung) macht den ersten, aber missglückenden Versuch der Vereinigung, da nur erst Hans Sachs die Möglichkeit eines schöneren Gelingens ahnt. — Dem Liebestreicen gilt nicht minder des zweiten Actes erster Theil, bis mit Beckmesser's Erscheinen ein höchst unliebenswürdiges Kunsttreiben in den Vordergrund der Handlung tritt. Kunst und Liebe werden nun freilich im Ständchen und im Fluchtversuche auf den fernsten Abweg geführt, Dank Sachsens Veranstaltung verfehlen aber Beide ihren egoistischen Zweck. Beckmesser's Formalismus allein geht in die Brüche; der Natur und der Liebe wird eine andere, eine künstlerisch schöne Form dargeboten. So dient die tragikomische Gemeinsamkeit ihrer Bedrängniss nur zum humoristisch-symbolischen Vorbilde einer von reinerer Kunst und schuldloserer Liebe im dritten Acte zu erkämpfenden Einheit. — Auf David's Johannislied, welches dessen ersten, der Kunst geweihten Theil volksthümlich einleitet, folgt Walther's Dichtung und Beckmesser's Diebstahl des Preisliedes, Beides unter der Aegide Sachsen's, als des Titelhelden dieser ganzen Acthälfte, gegen deren Schluss dann wieder das Liebestreiben, eingeleitet durch Walther's Kunstgesang, den Platz ergreift. Wie sie aber durch ihren Titel als ein Ganzes sich anzeigt, so bringt sie's auch bereits in dem Tauf-Spiele des Sachs und in dem folgenden Quintette, der hierfür trefflichsten Grundform, zu einer lieblichen Privatsynthesis. Diese hat die zweite Acthälfte mit rascher That zur öffentlichen Geltung zu bringen. So ent-

wickelt sich aus dem Kunsttreiben auf der Festwiese in Walther's Liede sogleich der erhabenste Ausdruck eines Liebeslebens von weit mehr als persönlicher Bedeutung: nun selber als ein lebensvolles Kunstwerk; und zusammt der Meisterkette ist der Ehebund gewonnen: nun selber ein innigster Bund der Natur und Kunst, verkörpert in Meister Walther und Frau Eva.

Dieselbe Dreitheilung ist endlich auch allen formell abgeschlossenen Theilen des Werkes eigen, wobei sie sich zugleich als die herkömmliche Meistersangsform zweier gleicher Stollen und eines selbständig gebildeten Abgesanges darstellt. Walther's Lied: „Am stillen Herd“ — bezeichnet im ersten Stollen als seine Lehrerin die unsterbliche Kunst eines grossen Todten, eines ritterlichen Minnesingers, woneben er dann im zweiten als seine Schule die freie Natur des frühlingsfrohen Waldes nennt, um mit dem Abgesange die Lehren der Kunst und der Natur zusammenzufassen in der Absicht seiner Meisterprobe. Ebenso feiert der erste Stollen seines Werbegesanges: „Fanget an!“ — das Erwachen des Lenzenliedes in der Natur und der zweite das Erwachen der Kunst als eines lenzgeborenen Liebesliedes. Die Verschmelzung beider Elemente bereitet sich also bei Walther, seinem Berufe gemäss, annähernd vor, ja im dritten Verse wird sie schon glänzend, wenn auch bei seiner nothwendig noch ganz polemischen Haltung erfolglos verkündet. — Wenn vordem David dem Ritter in dreitheiliger Lehre mittheilt, dass, wer das Singer- und Dichterthum erworben, Meister sei, so liegt Dem, nebenbei bemerkt, eine ganz ähnliche synthetische Beziehung zu Grunde, nämlich die von Ton und Wort (Musik als Kunstform des Willens und Poesie als Kunstform des Intellectes) im lyrischen Liede (als der volksthümlichen Vorbildung ihrer endlichen musikalisch-dramatischen Verbindung). — Die gleiche Meinung einer zu erstrebenden Synthesis von Kunst und Natur erhellt sogar aus dem noch etwas ungeschickten Vorhaben des braven Pogner, wenn er im ersten Theile seines Antrages schlichtweg sein einzig Kind als Kunstpreis aussetzt, im zweiten eine den Meistern missliebige Einschränkung durch das Recht der Natur und der Liebe hinzufügt, um aber im dritten wiederum mit der zusammenfassenden Erklärung: „nur wen Ihr wählt, Den darf sie frein“, sich in bedenkliche Unfreiheit zu verrennen. Mit Sachs' Hülfe schafft jedoch die Liebe Wal-

ther's und Eva's in diese meistersingerliche Formalität ein neues, höheres Leben; denn im Preisgesange kommen ja schliesslich Pogner's Kunstvorhaben und das Liebesvorhaben des Pärleins zu schönster Harmonie. — Das aber ist allles nicht absichtliche Künstelei: die Idee bricht in allen Einzeltheilen formal bestimmend durch, und wo das Formale zur festen begrenzten Form sich abschliesst, da findet sich ganz natürlich das althergebrachte Schema der Dreitheilung wieder ein, um neubelebt durch die Macht der Idee zu echter, vergeistigter Kunstform erhoben zu werden.

Im zweiten Acte stehen sich Sachs' Schusterlied, ein „Gassenhauer" in der Volksweise dreier gleichgebildeter Verse, und Beckmesser's Ständchen, ein wohlgeformter Meistergesang mit dreien dreigetheilten Baren, einander feindlich gegenüber, gehen aber dann bei Sachs' besonderem Abgesange, dem Sohlensprüchlein, eine höchst ironisch gemeinte Verbindung ein. — Inhaltlich weist auch das Schusterlied in seinem dritten Verse eine humoristische Synthesis auf, insofern dort der schusternde Mensch, vom schusternden Engel in den Himmel gerufen, in Ruh Schuhmacher und Poet dazu sich fühlen, irdisches und himmlisches Wesen also, oder seiner schusterlichen Eigenart nach: Natur und Kunst, ebensowohl in sich vereinen zu können sich freut. Jedenfalls legt damit Sachs so dem elendigen Kunstgesange Beckmesser's wie der Liebesthorheit Eva's ein derbes Hemmniss in den Weg. — Auch Beckmesser gedenkt mit seinem Ständchen der Eva sowohl seine werbende Liebe zu erklären, wie zugleich sein Meisterlied ihrem Urtheile zu unterbreiten; er aber erreicht, da dort Magdalene, hier Sachs an Eva's Stelle tritt, nirgend seinen Doppelzweck. Dagegen wirkt sein Lied unbeabsichtigter Weise als Liebeserklärung dergestalt erfolgreich auf den eifersüchtigen David, dass er mit seinem Prügel auf des Sängers Rücken das Signal gibt zur allgemeinen Schlägerei, nachdem andererseits die aus dem Schlafe geweckten Bürger an der nächtens lärmenden Kunstübung bereits ein zum Dreinschlagen reifes Aergerniss genommen hatten. — Uebrigens enthält auch das Ständchen inhaltlich jene dialektische Grundform in Karrikatur; denn, handelt der erste Vers nur vom Werben und Ehestande, so befasst sich der zweite mit der Kunst und dem Meistergesange, und der dritte endlich bringt Werbung und Gesang in eine Beck-

messer's würdige Form der Einheit, die sofort unterm grossen Prügelchoas heilsam in die Brüche geht.

Die gleiche dreimalige Dreitheilung befolgt im dritten Acte Walther bei der Dichtung seines Preisliedes; und zwar entrollt der erste Vers ein altdeutsches Gemälde der Paradiesesscene, das im zweiten zum Bilde des Parnasses wird, ohne dass der träumerische Sänger dies Wunder noch zu fassen scheint. Als er dann beim Anblicke Eva's begeistert in den Gesang des dritten Verses ausbricht, erkennt er wohl die wunderbare Verschmelzung des Himmlischen mit dem Irdischen in der Erscheinung der zugleich „huldgeborenen" und „ruhmerkorenen" Preisverleiherin selbst; zu klaren Worten aber gelangt diese sinnvolle Symbolik der Grundidee des Werkes doch erst in dem von freier Inspiration getragenen Gesange auf der Festwiese. Dort erreicht Walther — was Beckmesser nur seinem Fiasko verdankt — mit freier künstlerischer That: die Beschränkung des ganzen Liedes auf nur Einen dreigetheilten Vers, und vermeidet somit auch den früheren Fehler beider Werber: dass nämlich Thesis und Antithesis und sodann die Synthesis nicht je in der entsprechenden Form der beiden Stollen und sodann des Abgesanges zum Ausdrucke kamen, sondern jeder einzelnen Kategorie ein gleicher ganzer dreitheiliger Vers, eingeräumt ward. So erscheint denn gerade bei der künstlerischen Beschränkung der Form auch der Sinn des Liedes erst in vollendeter Prägnanz. Der morgenlich leuchtende Garten mit seinem dufthauchenden Lebensbaume und dem holden Weibe, das dem liebenden Jünglinge die goldene Frucht verheisst — Eva im Paradies —: es ist das Bildniss und Gleichniss der Liebe als der höchsten Potenz des Willens in der Natur, ihrer vergeistigten Sinnlichkeit. Die abendlich rauschende Quelle unter dem sterndurchschimmerten Lorbeerbaume und die hehre Frau, die den strebenden Dichter mit dem heiligen Wasser netzt — die Muse des Parnass —: es ist das Bildniss und Gleichniss der Kunst als der höchsten Potenz des Intellectes im Menschenwesen, seiner versinnlichten Geistigkeit. Und nun liegt auch die totale Vereinigung dieser Beiden hell am Tage in dem so hold verwirklichten Mythos des Abgesanges: dem kühn gefreiten, zur Muse geweihten lieblichsten Erdengebilde in dem durch Sangessieg gewonnenen „Parnass und Paradies". — Nach so herrlichem Ausgange kann Sachs, der sich alles Edlen und

Schönen hilfreich annahm, mit vollem Rechte auch jenen biedern deutschen Meistern das Wort reden, die in traurig kunstverarmter Zeit wenigstens eine ewig giltige, weil eben nicht regungslos zwingende, fortbildungsfähige Form — wenn schon für sie gerade nur als todten, bannenden Formalismus — noch bewahrten, bis der neue Meister kam, der die scheinbar so leblose, leere Schablone mit seinem jungen liebreichen Leben erfüllte und zum freien Ausdrucke seiner siegeskräftigen „seligen Morgentraumdeutweise" erhob. —

Meister vom echten Beckmesserschlage, welche unbieder zu werden pflegen, sobald sie ihre Kreise verlassen, mögen wohl jene gescheidten Kritiker gewesen sein, die da meinten, das „Meistersinger"-Werk sei lediglich auf Selbstverherrlichung des Autoren und gar auf Verkleinerung seiner grossen Vorgänger gemünzt. Indem sie sich diesen grossen Vorgängern immerhin doch als im Wesentlichen ebenbürtig und familiär verbunden zu erachten gewohnt waren, merkten sie die Unterscheidung auch nicht, die da wohlweislich gemacht worden zwischen dem alten frei- und edelgeborenen Minnesinger-Heroen und den braven aber bornirten Meistersinger-Epigonen, mit denen es der rechte Schüler Jenes zu thun bekam. Nun konnten sie auch leider nicht das ihnen gestreute Lob verstehen, und weil sie nichts daraus hörten als Spott und Hohn, so mussten sie freilich mit böswilliger Abneigung gegen das Werk die Verdächtigung mindestens froh begünstigen, wonach es nur eine symbolische Verherrlichung der Synthesis von Poesie und Musik zum Wagnerischen Zukunftswerke sollte zu bedeuten haben. Die wirklich darin symbolisirte Synthesis von Natur und Kunst ist aber eine in allen Lebensverhältnissen, nicht nur in den künstlerischen, geltende ethische Forderung, als welche denn auch beispielsweise an dieser neuesten Kulturerscheinung des musikalischen Dramas könnte erläutert werden. Das musikalische Drama der „Meistersinger" ist die Symbolisirung einer allgemeinen Idee; und das musikalische Drama Wagner's (die Meistersinger mit eingeschlossen) ist ein Exempel dieser selben Idee aus der Realität der Geschichte, woraus sich eine mehrfache nahe Berührung Beider als unabwendlich und ganz natürlich ergeben müsste, wenn sie auch gar nicht beabsichtigt war. Eben als eine allgemein menschliche war jene Idee auch jedenfalls eine der künstlerischen Darstellung würdige; aber das Verständniss

für das allgemein Menschliche ist ein gar seltenes, und daher auch das allgemeine Verständniss eines Werkes wie die „Meistersinger“ um so mehr nur erst ein schöner Zukunftstraum.

Trotzdem scheint es doch beinahe von übergrossem Verständnisse der leitenden Mächte für die ästhetischen Intentionen Wagner's zu zeugen, wenn man bemerken muss, wie sorgsam man an unseren Opernbühnen gerade die vorher erwähnten hervorragenden lyrischen Stellen in ihrer dreitheiligen Form verstümmeln lässt. Man möchte glauben, es sei dies aus zarter Rücksicht auf die Rechte des Dramas geschehen, die man durch solche lyrische Interludien für verletzt hielt. Leider aber findet man andererseits auch mitten in der dramatischen Entwickelung so manche höchst bedenkliche Striche und diese meist gerade wieder an hervorragend bedeutender Stelle, so dass man im Gegentheile anzunehmen gezwungen wird: es gelte überall nur dem Publikum eben Das zu entziehen, was es bevorzugt: die lyrischen und dramatischen Glanzmomente. Man kann sich, obwohl es schmählich ist, manches Verdachtes nicht wohl erwehren, wenn man sich der Empfindung so gewiss werden muss: wie wenig des diesem Werke eigenen frischen, munteren, kräftigen Geistes eine solche Aufführung dem Publikum zu verrathen pflegt. Lust und Liebe fehlen da offenbar fast in allen Theilen; und welches grosse Kunstwerk wäre doch noch sonder Lust und Liebe zur Vollendung gelangt?! Ein von begeisterter Liebe zur Sache geschaffenes Werk, endlich dargestellt von der Nüchternheit der müden Alltagsstimmung, das gleicht einer in jubelnder Jugendlust eingegangenen Ehe, die ausläuft in die gemeine Gewohnheitsschablone der öden Lebenslangeweile. —

Was erlebt man unter solchen allgemeinen Umständen an einem Meistersinger-Abende unserer Residenzstadt im Besonderen? Der Sänger des Walther ist bekanntlich einer der berühmtesten dramatischen Künstler; aber gerade der Walther liegt seinem tragisch-dämonischen Naturell und dem Charakter seiner Stimme ferner. Trotzdem durfte er im Interesse des Instituts als echter Wagner-Sänger auch der neuesten „Wagner-Oper“ nicht ferne bleiben. Das Publikum strömt stärker zur Kasse, wenn gewisse Namen auf dem Zettel stehen. Dafür muss es dann in dem Liede „Am stillen Heerd“ auf

den Abgesang verzichten, in welchem die Absicht Walther's erst zum Ausdrucke gelangt, und woran der Fortgang der Scene sich anschliesst. Ebenso bleibt ohne Weiteres der zweite Stollen seines zweiten Verses fort, als er Sachs das Preislied dictirt. Nun tauchen im Abgesange plötzlich die bedeutungsvollen Sterne auf, ohne dass man je erfahren, woher sie gekommen und was sie da sollen. Um die dadurch arg gestörte Symmetrie wieder herzustellen, wird dann auch im dritten Verse der zweite Stollen weggelassen: das Augenpaar. Was darauf im Abgesange das: „aus zweier Sonnen Strahl zugleich verblichen und ergrünt" — bedeuten solle, muss trotz allen Sonnen völlig dunkel bleiben. Auf diese Weise wird also nicht nur die bedeutsam durchgeführte Form, die man sonst bei Wagner so ungern zu vermissen beliebt, zerstört, sondern auch der Inhalt dieser in engem Rahmen überaus sinnreichen Lieder zum unverständlichen Unsinnswuste verkehrt. — Die Striche innerhalb der dramatischen Entwickelung zeugen nicht schlechter für die Genialität des dramaturgischen Ballhorn. Man stelle sich vor, was aus der Liebesscene des zweiten Actes geworden ist, wenn Walther nur noch die paar Worte singt: „Soll ich dich frein heut, dich nun beschwör ich: komm und folg mir dort hinaus!" und dann hängt sich Eva sofort wohlgemuth in seinen Arm und schlendert munter mit ihm, ohne ein Wort zu verlieren, entführungshalber die Strasse hinab. Als aber an der Ecke der Nachtwächter ihnen ins Gesicht bläst, laufen sie, Walther gepackten Schwertgriffs, auf der Stelle wieder zurück, und Eva meint recht unmotivirt: „Geliebter, spare deinen Zorn!" — Dieser Griff nach dem Schwerte ist ja erst der mit dem plötzlichen, die erregten Nerven überwältigend erschütternden Horntone zugleich eintretende humoristische Höhepunkt der wilden Verzweiflung Walther's, die sich in der grossen gestrichenen Stelle: „Nichts steht zu hoffen" — bis: „gradaus tüchtig dreinzuschlagen!" — ausspricht. An Fortlaufen war da noch gar nicht zu denken; gerade die furchtbare Erregtheit des Geliebten beim Gedanken an das Meistergericht weckt in Eva's zagender Seele erst den Wunsch: wie es auch sei, nur diesem Gerichte sich zu entziehen. Fehlt aber der mit dem Begehren des Dreinschlagens endende grosse Zornesausbruch Walther's, so ist alles Folgende unmotivirter Unsinn, und der komische Effect des Schwertgriffs beim Nachtwächter-

rufe, in welchem die ganze flammende Apostrophe des Ritters an die Meister gipfelt, geht verloren. Auf die ganze Entführungsgeschichte wirft dieser komische Effect von vornherein das versöhnend beruhigende Licht der Lustspielscene, als welche sie sich ja dann auch darin entwickelt, dass die armen Flüchtlinge niemals zur Flucht gelangen können, und dass Eva, die ihr Besinnen in der Verzweifeltheit ihrer Situation völlig verloren, doch jedem Versuche, ihren unbesonnenen Wunsch zu erfüllen, sich mit höchster weibischer Aengstlichkeit widersetzt. — Auch im dritten Acte bleibt dann wieder gerade diejenige Stelle fort, welche die Aufforderung zum Aufschreiben des Morgentraumes enthält. Nachdem Sachs seinem Schützlinge gerathen, selbst die Meisterregeln zu lernen, damit auch ihm ein Meistergesang das unbewusst von Lenz und Liebe in sein jugendlich Herz Gelegte erklären und bewahren möge, fragt Walther noch ganz im Missverständnisse ihrer wahren Bedeutung befangen: „Stehn sie nun in so hohem Ruf, wer war es, der die Regeln (Plural) schuf?“ — — Strich — — Sachs antwortet: „Ihr stellt sie (Singular) selbst und folgt ihr dann!“ — und nun beginnt Walther frischweg zu dictiren: „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein“ — Die Regel, welcher dabei Walther folgt, ist aber eben nicht jener nur formale Regelkram, wie er sich im Zeitenlaufe für den Schüler der Meisterschule aus den Erfindungen „von Lebensmüh bedrängter Geister“ aufgehäuft, und wonach Walther vor dem Striche nur erst gefragt. Hier ist im Gegentheile sein eigener neuer, selbstgeborener Meistergesang, seine junge Morgentraumdeutweise gemeint, welche ihm mitzutheilen Sachs ihn inzwischen aufgefordert hat. Somit passt Frage und Antwort nach der Streichung des Zwischentheiles wie die Faust aufs Auge, und obendrein wundert man sich höchlichst, dass nach langem, nun zwecklosem Gespräche plötzlich Sachs der Sache ein Ende macht, indem er sich an den Tisch setzt, die Feder in die Tinte taucht und geduldig nachschreibt, was Walthern ohne alle Veranlassung und Vorbereitung mit einem Male ihm vorzusingen einfällt. So entsteht das Preislied; und dass es dann, als es auf der Festwiese zur Execution kommt, seines gesammten zweiten Verses verlustig geht, kann nach dem bisher Erfahrenen weiter nicht in Erstaunen setzen. Die Muse des Parnass wird todtgeschwiegen, und Eva im Paradies besorgt das Geschäft ganz allein. In

der Synthesis, die nun einer Thesis ohne Antithesis folgt, wird zwar von beiden Localitäten geredet und noch manches anderen, derart Zweideutigen Erwähnung gethan, aber das macht nichts aus. Jung-Walther bekommt ja doch seinen Preis — und auf die feierlichste Weise! Die vier Solisten treten nämlich in Mitten der Bühne zusammen, da wo der kleine Sängerhügel gewesen war, Sachsen wird der grüne Kranz heimlich als Douceur in die Hand gedrückt, Walther unterhält sich angenehm mit seinem neuen Schwiegervater, und Eva sieht sich sonstwo nach Unterhaltung um. So stehen die Viere da und lassen sich dazu gemüthlich den Schlusschor singen, der den Ruhm des Sachs verkündet, weil dieser vorher ein paar absolut überflüssige Worte über Kunst und Dunst verloren hatte. Denn nichts Anderes brachte der brave Schuster vor, als: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst, dann bannt ihr gute Geister; — zerging in Dunst das heilge römsche Reich, uns bliebe gleich die heilge deutsche Kunst!“ — Abgemacht! — Der Schluss ist so erhaben, als erhebend wie möglich. Schade nur, dass man nicht viel davon zu empfinden vermag; denn erst noch betäubt durch die vorhergegangene breitausgeführte festliche Scene, wird man durch den jäh überstürzten Schluss mit der doch wieder äusserlich so gemüthlichen Quartettgruppe — bestenfalls einer Civiltrauung vor dem Standesamte des Rathsherrn Pogner — sofort dergestalt ernüchtert, dass man in dem begeisterungsvollen Schlusschore nur noch einen banalen, nicht weiter zu beachtenden Finalgesang zu erkennen meint und eiligst nach seinen Sachen in die Garderobe eilt: „Ohne Besinnen von hinnen, von hinnen!“ Das versöhnliche Ausklingen des ganzen Dramas in Sachs' Rede fiel dem grossen Streichinstrumente zum Opfer, das in so seltsamer Weise die Namensgeschwister im Orchester bei der Realisation der grossartigen künstlerischen Aufgabe unterstützt. Gerade diese Schlussrede würde nun zweifellos zur wirkungsvollsten Wiedergabe gelangt sein, da sie von einem Künstler vorgetragen ward, der so vortrefflich wie nicht leicht ein Anderer, als unmittelbarer Schüler des Meisters, diese Rolle des Sachs nicht nur darzustellen, sondern auch zu singen weiss. — Dass die Schlussrede trotzdem fortbleibt, geschieht wahrscheinlich aus Rücksicht auf die durch die vielen Unzuträglichkeiten der ganzen Aufführung bereits genugsam ange-

griffenen Nerven des Publikums. Zwar hat diess meist von den wirklichen Unzuträglichkeiten keine rechte Ahnung, muss aber doch am unvermeidlichen physischen Gehirnzustande, nach meiner eigenen Erfahrung wenigstens, die Folgen schliesslich verspüren. Wo so Vieles den Umständen gemäss mangelhaft bleibt, kann dann sogar auch das Vollkommene nur noch mangelhaft dargeboten werden.

Jenes „Vollkommene“ aber erinnert uns daran, dass die rechte Wagner-Singerei überhaupt bislang nur erst Sache des einzelnen, selbstgebildeten Talentes ist. Die Schule fehlt noch, darin der Geist des Meisters allgemeines Leben gewinnen sollte. Man redet über die Unsangbarkeit Wagnerischer Melodie, weil man sie meist nur aus dem Munde solcher am international-kosmopolitischen Opernmischmasche zurecht verbildeten Repertoiresänger kennen lernen konnte. Diese müssen sich aber einbilden: das dramatische Melos komme zu seinem Rechte durch eine stimmverderbende Uebertreibung ihrer stillosen Alltagsmanieren. Singt dann einmal ein Vogel mit holdgewachsenem Schnabel dasselbe Lied im rechten Tone, dann erscheint das als so ausserordentliche Seltenheit, dass der Ruhm des Erfolges leicht diesem einzelnen genialen Künstler allein zugebilligt wird, als welcher aus dem Unsagbaren noch so viel zu „machen“ verstehe. Wir werden uns also vor der Hand, etwa ganz besondere Ausnahmsfälle unter exceptionellen Umständen abgerechnet, überhaupt des Verlangens entschlagen müssen: derart vollendete „Meistersinger“-Aufführungen auf unseren Bühnen zu erleben, wie sie eine durchgehende Gleichheit solcher classischen Darstellung durch das Genie erzielen würde. Es ist von den Leitern dieser Bühnen nicht zu fordern, dass sie eine so vorzügliche Reihe specifisch Wagnerisch gebildeter Sänger, auch wenn es eine Schule dafür gäbe, stäts zur Disposition haben sollten; und es ist unmöglich, dass sie im Drange der täglichen Vergnügungsnothdurft, die sie vor allen Dingen befriedigen sollen, auf die Gesammteinstudirung und Ausarbeitung eines so eigenartigen Kunstwerkes die geistige Mühe verwenden, welcher es doch bedarf, um seine völlige Wirkung zu erreichen. Selbst die ausgezeichnetste Solistengruppe hilft nichts, wo jener allgemein leitende und belebende Geist mangelt, der nur der Liebe eignen kann, und der sich am deutlichsten in der Leitung und Leistung des Orchesters, in der Ausbildung und

Mitthätigkeit des Chores und in dem Gemeintemperamente frischer Lust am Werke offenbaren müsste.

Ich will zum Schlusse nur noch einen Blick auf den Chor, und zwar insbesondere auf seine lebhaftesten Vertreter, die Lehrbuben, werfen, deren Darstellung so recht eigentlich von frischer Lust überschäumen sollte. Ja, da schäumt aber nichts! — David war zwar gar nicht übel repräsentirt, wennschon auch ihm freilich wohl kleine Menschlichkeiten passirten. Zum Beispiel war mirs doch komisch, dass der fleissige Bursche bereits lange in Sachsens Werkstube am Tische gesessen war, und lustig ein Licht ihm zur Arbeit brann, als Eva durch die Laden hineinlugend ihrem Vater versicherte: just komme Licht aus David's Kammer in diese vordere Stube heraus. David's jugendliche Collegen aber brachten mir lebhaft eine curiose Idee in Erinnerung, womit Jemand neulich die durch Herrn Professor Bruno Meyer behauptete Nichtberechtigtheit des singenden Opern- als des eigentlichen Natur-Menschen wissenschaftlich dadurch zu widerlegen suchte, dass er dem Operngesange sein uraltes Recht aus dem Liebesgesange des Gorilla deducirte. Zu den directen Sprossen aus dem Stamme jenes ersten Operngorilla schienen die hiesigen Lehrbuben mir zu gehören. Ihre bedenkliche Lebhaftigkeit bestand in affenartigen Capriolen, die jedenfalls vor geraumer Zeit vortrefflich eingeübt waren, nun jedoch nicht mehr so ganz stimmen wollten. Eine fernere Nachweisung ihrer eigenthümlichen Natur gewann ich mir aus dem seltsamen Ereignisse, dass erst auf Beckmesser's von drastischer Pantomime begleitete Worte: „Hei, wie sich die Buben freun!“ — drei oder vier dieser bis dahin ruhig auf ihrer Bank — ausnahmsweise — sitzen gebliebenen Jungen aufsprangen und sich rasch ein Bischen händereibender Weise „freuten“, was ohne Beckmesser's mahnendes Vormachen sicherlich unterblieben wäre. — Grossartig wird die Leistung des Chores bei der Prügelei. Doch für diese Scene müsste eine Specialuntersuchungscommission eingesetzt werden; ich kann mit bestem Willen nicht darüber Rede stehen, was davon eigentlich gemacht wird, was nicht, und was überhaupt gemacht wird. Mir ist nur aufgefallen, dass mit Einem Schlage, nämlich sofort mit David's erstem Prügelschlage auf Beckmesser, eine ganze Garde mit schlappen Knütteln bewaffneter Lehrjungen in „affenartiger Geschwindigkeit“ an der einen Strassenseite auf-

gepflanzt stand und den Versuch machte, etwas zu singen, was aber scheusslich klang. Dazu fanden sich später einige Erwachsene im Hintergrunde ein, die, obzwar sie recht gemüthlich dort wie ein Auditorium besonnener Kritiker sich gruppirten, bald schon mehr verzweifelte Schrei-Versuche anstellten, was vielleicht das treffende Urtheil über die Leistung der Sangesexecution im Vorgrunde bedeuten sollte. Um diesen Kern drängten sich die vermuthlich über die abfällige Kritik erbosten Lehrjungen nun ziemlich zwecklos herum, während sich das obere Stockwerk der Wohnung des Witwers Sachs plötzlich als „Gesindevermiethungs-Bureau, nur für Weibliche“ entpuppte, und in der offenen Vorhalle vor Pogner's Hause ebenfalls eine Cohorde leichtbekleideter Damen, wahrscheinlich lauter Goldpoliermamsells, sich einfand, um dem höchst harmlosen Spectakel zuzuschauen. Ob sie auch singen oder schreien, habe ich nicht herauserkennen können. Die ganze so geistvoll angebahnte Sache ist überhaupt sehr schnell vorbei. Ein einzelner Lehrjunge belebt den Abgang der Uebrigen noch durch einen zaudernden Abschiedsschlag auf David's unschuldigen Rücken. Dann eilt der Nachtwächter über die leere Scene, und zwar erscheint er so gespensterflüchtig, dass er schon vor Ende seines Liedes wieder verschwunden ist, statt erst kurz vor dem Fallen des Vorhanges. Nun hat das Publikum Zeit, da nichts weiter auf der Bühne vorgeht, während des lieblichen Nachspieles die Conditorei aufzusuchen; und mit dem letzten ff-Akkorde könnte man bequemlich schon den ersten Bissen Gefrorenes verschlucken. Es ist wirklich bemerkenswerth, dass diess sich nicht bemerklich macht! — In der That: nach keinem Acte war der Beifall so gross als wie hier. Das Berliner Publikum hat also anno 1870 gerade vier Abende lang empört gezischt und gepfiffen und seitdem vier Jahre lang das Ding recht hübsch gefunden. Das Publikum gewöhnt sich eben an Alles, und so ist es denn durchaus zufrieden gestellt von solcher „Meistersinger“ - Aufführung, wenn es auch etwas angegriffen sich fühlt und nicht recht weiss, woher. Es schiebts wohl auf die Längen des Werkes, wogegen man mich für verdreht halten würde, wenn ich erklärte: vielmehr seien daran die Kürzungen Schuld. —

Die „Meistersinger“ machen auf das grosse Publikum ihren Effect! — Die „Meistersinger“ sind dem Repertoire der grossen Operntheater gerettet! — Was in der Welt rede

ich also noch Langes und Breites darüber? Was habe ich den Leitern unserer Opernbühnen vorzuwerfen, wenn sie dem Publikum doch das gewünschte Amusement bereiten, gleichviel nach welchen Principien sie handeln? Was braucht man sich den Kopf zu zerbrechen über die widersprechendsten Verdächte, welche sich unwillkürlich angesichts solcher merkwürdigen Amusements uns aufdrängen, wenn man zugleich erkennen muss, dass man einem Publikum, dem dies „Amusement“ sein kann, in seiner Principienlosigkeit getrost das Widersprechendste bieten dürfe? — Nun, ganz so harmlos steht es denn doch wohl nicht eben mit diesen schönen Opernerfolgen der Wagnerischen Kunst. Denn verlässt das amüsirte Publikum kaum das Theater, und tritt wieder in das Freie auf das öffentliche Forum der Kritik, so kann man bald ein weidliches Schimpfen auf eben dasselbe Ding erleben, welches kurz vorher noch ganz nett gefunden ward. Da kommen dann die Gegner der „neuen Richtung“, denen es nicht so sehr Sorge zu machen scheint, dass der feindliche Meister vom Publikum verstanden, als vielmehr, dass er von ihm beklatscht werden möchte. Das Publikum aber lässt sich gar leicht durch die kritischen Agitationen dieser Herren vor seiner eigenen Erbauung stutzig machen; denn das eigentliche Amusement des Abends ist ja bald vergessen, und mit einem ganz abnormen Geschmacke coquettiren zu wollen fällt den guten meinungslosen Leuten ja nicht im Traume ein. Werden sie in ihrem Stutzen doch noch bestärkt durch vorschnelle Freunde der Sache selber, welche in gleicher Blindheit auf solche Erfolge fröhlich vertrauend das eines Abends gütig applaudirte Werk ihnen gleich derart rühmend in den Himmel entrücken, dass die bestürzten Menschen unwillkürlich sich sagen müssen, es sei doch am Ende so viel gar nicht daran gewesen. Denken sie dann überhaupt noch so weit zurück, so werden sie bald dahinter kommen, dass sogar dies und das eigentlich gar nicht recht angenehm war. Daran aber konnte natürlich nicht die hübsche, gefällige Aufführung Schuld gewesen sein, sondern nur das mit solchem Uebermaass parteiischen Entzückens belobpriesene Werk eines sonst auch persönlich verketzerten Mannes. Einen Fehler will ich dieses Lobpreisen an sich nicht schelten, so lange es wenigstens von Herzen ernst gemeint ist; ja, wenn es die Erfolge der erwähnten Art zu beeinträchtigen

vermag, ist ihm sogar eine gute Wirkung nicht abzusprechen. Der Fehler, den ich rügen möchte, besteht nur in jener unseligen Blindheit, die Erfolge in Begebenheiten sieht, welche ich lieber Niederlagen nennte. In diesem Sinne rede ich das Lange und Breite auch vorzüglich zu Denen unter unseren Freunden, die noch freudig in die Hände klatschen können, wenn sie wohlgemeinte Berichte in etwa folgender Fassung zu lesen bekommen: „Die Aufführung des Wagner'schen Werkes enthusiasmirte die Zuhörer in noch nie erlebter Weise, welcher Erfolg einer zwar etwas entstellten Wiedergabe immerhin doch ein recht erfreuliches Zeichen war von dem wachsenden Verständnisse des Publikums für unseren grossen Meister." — Aus solch einem verzwickten Satzgewinde lese ich mir für meinen Theil nur die derbe Wahrheit heraus: ein so gearteter Erfolg ist nichts als ein trauriges Zeichen der trostlosen Jammerhaftigkeit eines höchst verdorbenen, ganz ungesunden Geschmackes, und Jeder, dem es mit der Sache Wagner's Ernst ist, sollte sich schämen, derart fragwürdige Ereignisse seiner hohen Kunst zu Gunsten anzurechnen. Ich gestehe offen, der lebhafte Beifall des Publikums bei der Aufführung der misshandelten „Meistersinger" hat mein Gefühl viel mehr verletzt als mich erfreut. Er klang mir widerwärtiger und entmuthigender, als wie das tendenziöse Pfeifen an den ersten Abenden im Jahre 1870. Gegen die Bosheit haben wir die Verachtung, aber vor der ästhetischen Dummheit streckt die Kunst ihre ritterlichen Waffen! —

So bleibt denn der einzige Trost dabei die nur um so mehr bestärkte Ueberzeugung von der Nothwendigkeit Bayreuths, welche ich bisher noch einer jeden Wagner-Aufführung verdankte, so dass mir dies kleine Wort nach gerade zu einem unvermeidlichen caeterum censeo geworden, zum tiefgeschöpften Schlusserholungsseufzer, nachdem ich mich wieder einmal in die Misère der Einzelheiten zu einem mir selber so widerlichen Kampfe verloren habe. Es dürfte uns ja mit einem gewissen Rechte vorgehalten werden, wir sollten überhaupt weit mehr für die Erklärung und Verbreitung der allgemeinen ästhetischen Ideen und der grossen culturgeschichtlichen Bedeutung der von uns verfochtenen neuen Kunsterscheinung wirken, als unsere Kraft zersplittern in einzelnen jeweiligen Widerlegungen der tausenderlei albernen Einwürfe der gegnerischen Seite oder in mühseligen Aufdeckungen aller der

jämmerlichen Schäden und Irrthümer, die uns aus den gewöhnlichen Versuchen, diese Kunst opernhaft zu realisiren, haufenweise entgegentreten. Doch in Betracht jener allgegemeinen Ideen kann man nur stäts wieder auf Wagners eigene Schriften verweisen, die wenig zu erklären, wohl aber viel zu realisiren übrig lassen; und gerade in Betracht der Realisation der hochsinnigen Wagnerischen Ideen sehen wir uns leider Gottes denn doch ab und zu gezwungen, die Uebelthätigkeiten, die sie in ihrem zweifelhaften Weltleben an sich zu erfahren haben, mit Einzelschlägen abzuwehren oder zu entgelten, wenn wir auch bestenfalls nur darauf rechnen dürften, jenen vorschnell frohlockenden Unserigen dadurch die Augen zu öffnen, dass sie sich davon überzeugen, was einzig Noth thue, und woher eine Hilfe nicht zu erwarten sei.

Auch auf die Opernverhältnisse kann nur von aussen, durch das Beispiel, oder mehr noch durch das am Beispiele erweckte Verlangen eines grösseren Theiles des Publikums verändernd gewirkt werden. Radicale Umwandelung scheint aber ganz unmöglich, so lange eben das Opernhaus die Hauptvergnügungsstätte für Residenzler und Megalopoliten bleiben muss. So etwas wird man niemals entbehren wollen. Wir werden also vielleicht einmal Kunststätten des musikalischen Dramas neben diesen Opernhäusern erhalten, und dorthin wird zunächst der Theil des Publikums sich ziehen, der sich aus dem allgemeinen Strome des Amusementverlangens noch lebendige Empfänglichkeit für ernste Kunst gewahrt hat. Hoffentlich werden dann von diesen mehr und mehr Andere mit hinübergezogen, und so ein Sinn im Publikum allmählich geweckt werden, der ihm heute noch fast gänzlich zu fehlen scheint, und dessen dürftige Ansätze ihm noch von oben herab verdorben werden. Derweilen wird, was anfänglich nur als Asyl einer Form erschien, sich ausweiten und ausleben zum Asyle eines Geistes: des heiligen Geistes wahrer deutscher Kunst. Vor Allem aber wird jenes Asyl, darin dieser Geist nur erst einzig frei und rein zu leben vermag, ermöglicht, erhalten, und zur Erfüllung all seiner grossen Möglichkeit fortgebildet werden müssen: Bayreuth! —

Noch allerlei von den „Meistersingern“.

(1881.)

Die Dichtung der „Meistersinger“ ward von Wagner schon im Sommer des Jahres 1845 concipirt. Der „Tannhäuser“ war soeben vollendet und sollte im Herbst zur ersten Aufführung kommen. Der zweiunddreissigjährige Meister hatte dieses Werk inmitten seiner Berufspflichten als Dresdener Hofkapellmeister mit überquellend gluthvoller Schaffenslust sich aus der tieferregten Seele gesungen. Zur nöthigen Erholung schickt ihn sein befreundeter Arzt nach Marienbad. Aber der nie Rastende nimmt mit sich dahin die Werke Wolfram's von Eschenbach, des Dichters, der ihm in seinem „Tannhäuser“ bereits zu einer so innig vertrauten Gestalt geworden war. Damals gruben sich in seine stäts schöpferisch gestaltende Phantasie wohl die allerersten Züge zu seinem späteren „Parsifal“ ein, dessen Skizze nach zwölf, die Ausführung nach sechsunddreissig Jahren zu Stande kommen sollte. Noch von den leidenschaftlichen Strömungen des Tannhäuser-Dramas getragen, sah der Künstler aber zunächst noch nicht den nach dem Grale, nach der ethischen Reinigung und Verklärung irrend Suchenden, Parsifal, sondern vielmehr den aus den ätherischen Höhen des idealen Gralsritterthums nach warmer, treuer Menschenliebe sich Sehnenden, Lohengrin, sympathisch in seinem Geiste lebendig werden. Diese hehre Gestalt, sehnsuchtsvoll einer mitfühlenden Seele zugeneigt, und durch deren natürliches Gefühl der Theilnahme selber gezwungen, einsam heimzukehren in das Reich des Ideals, sie ergriff seine Seele so tief, dass er sich mit Gewalt davon loszureissen suchte. Die anmuthige Natur des Böhmerlandes sollte ihm Zerstreuung bringen; auf einer heiteren Wanderung fällt ihm eine Notiz über die Art der Nürnberger „Meistersinger“ ein, die er vor Kurzem gelesen, und plötzlich steht mit leibhaftiger Lebendigkeit die charakteristisch komische Gestalt des „Merkers“, der mit der Kreide die Fehler der Singer anzumerken hatte, und als Gegenstück neben ihm die liebenswürdig volksthümliche Erscheinung des biedern Hans Sachs vor seinem Auge, den er mit dem Hammer und dem Leisten seinerseits die Fehler des Merkers

ironisch notiren sieht. Aus diesem lustigen Bilde entwickelt sich ihm sofort die ganze Situation des zweiten Actes des späteren Werkes und hieraus der vollkommene Plan, den er alsbald aufzeichnet, in der Hoffnung, hiermit ein humoristisch heiteres Mittel zur Ablenkung von den ergreifenden tragischen Ansprüchen des „Lohengrin“ gewonnen zu haben. In der Ausführung des Stoffes der „Meistersinger“ konnte der Künstler einmal so ganz als Mensch sich fühlen. Der unendlich liebenswürdige und für seine Natur so unschätzbar heilsame Grundzug seines persönlichen Wesens: der unverwüstliche, gemüthlich-deutsche, bürgerliche Humor, dieser echte, naiv gesunde Humor eines Luther, eines Hans Sachs und selbst noch eines Goethe, konnte hier sich seinem freien Spiele überlassen. Die erhabenen Sphären höchster Ideale, zu denen der Flug des künstlerischen Genius, allen Widerstand überwältigend, in der Folge noch immer entschiedener, siegreicher sich erheben sollte, sandten hier in das ihm menschlich vertrauliche deutsche Bürgerleben nur einen zart verklärenden Strahl hernieder. Er durfte hoffen, dass er, der kühne Argonaut des Ideals, der sich selber in seinem „Tannhäuser“ schon innerlich entfernt gefühlt hatte von der ihn umgebenden Wirklichkeit der Opernhäuser und ihres Publikums, dass er sich hier, in den „Meistersingern“, mit seinem Volke, nach dessen Theilnahme er sich sehnte, wie ein Lohengrin nach dem Weibe, so recht in gemeinsamer irdischer Heimath zu heiterem künstlerischen Spiele sich vereinigt finden könne. Zugleich kam ihm diese Meistersinger-Komödie wie eine Art von Satyrspiel nach der Tragödie des „Tannhäuser“ vor. Hier wie dort vereinigt der jugendlich ritterliche „Held“ in sich die Eigenschaften des Künstlers und des Liebenden. Aber wenn in der Tragödie Alles persönlich ist, in der Seele des Helden der ganze Kampf der dramatischen Elemente sich vollzieht, so hat in dem munteren, bunten, lebensvollen Lustspiele, diesem breit ausgeführten Volksbilde, die ganze darin vorgeführte Welt an diesen Elementen Theil. Um Kunst und Liebe dreht sich die gesammte Handlung. Ihre harmonische Vereinigung wird auf dem grossen Hintergrunde der Volkssympathie am Schlusse festlich heiter errungen und gefeiert. Wenn es sich aber im „Tannhäuser“ um einen Kampf zwischen sinnlicher und geistiger Liebe handelt, welchem endlich die göttliche Liebe mit ihrer christlichen Gnadenmacht

selbst die einzig mögliche Lösung, nämlich die Erlösung, bringt: so gilt es in der Meistersinger-Komödie den Sieg der lebendigen Wahrhaftigkeit des Gefühls, sowohl in der Kunst wie in der Liebe, über einen todten, leblos gewordenen, abstracten Formalismus. Alle menschlichen Seelen, in denen selbst noch eine Spur von liebefähigem Leben sich finden lässt, werden mächtig mit hineingezogen in den lebenspendenden Zauber der jugendkräftigen und schaffensfreudigen Wahrhaftigkeit, wie sie in dem Junker Walther sich selber zu bewusster Klarheit hindurchringt und mit Hülfe der innig verständnissvollen Sympathie des unverdorbenen Volksgeistes, Hans Sachs, über die herz- und geistlose Mumificirung des Lebens, Sixtus Beckmesser, den Sieg gewinnt. Nicht die Erlösung zum Ueberirdischen, sondern irdisches Bündnis, zwischen Mann und Weib, zwischen Ritter und Volk, zwischen Kunst und Liebe, zwischen Wahrheit und Form, völlige Harmonie im heiterem Genusse des edel Errungenen, ist der Abschluss dieses grossen poetisch-musikalischen Lustspiels. Etwas von der Sehnsucht des „Lohengrin“, der Sehnsucht des Genies nach der mitfühlenden Seele, des Künstlers nach dem Volke, liegt auch in dieser Komödie. Die Sehnsucht wird hier dem Künstler sogar erfüllt, und es ist wohl bedeutsam, dass dieses Werk erst in zwanzig Jahren vollendet werden sollte, während der tragisch endende „Lohengrin“ — unmittelbar nach der ersten Concipirung der „Meistersinger“ — sich dem Künstler alsbald wiederum mit solcher Heftigkeit aufdrängte, dass er dessen Dichtung und Komposition sofort begann und in der übermächtigen Erregung dieses schöpferischen Zwanges seiner Seele, trotz der reichen Beschäftigung des folgenden Winters (Tannhäuser-Aufführung, IX. Symphonie etc.), binnen Jahresfrist bis zum letzten Strich der Instrumentation vollendete.

Es sollten jedoch fünfundzwanzig Jahre vergehen, bis der Komponist sein eigenes Werk, diesen Liebling des deutschen Publikums, in Wien 1861 zu hören bekam Er hatte inzwischen in der Schweiz die ersten Theile seiner grössten Conception, des „Ringes des Nibelungen“, nämlich „Rheingold“, „Die Walküre“ und „Siegfried“, und über dies alles noch das musikalische Wunderwerk „Tristan und Isolde“ geschaffen. Aus diesem gänzlichen Entrücktsein in die fernsten Sphären des künstlerischen Ideals sehnte er sich, wie nach seinem lange entbehrten deutschen Vaterlande, so auch nach dem

endlich wieder vergönnten Verkehre mit lebendiger wirklicher Kunst. Man hatte es auf gegnerischer Seite trefflich ausgenutzt, dass er so lange allem Zusammenhang mit Deutschland und seinen Bühnen fern geblieben war. Man hatte es nun leicht, seine neuen, Allen unbekannten Werke als Monstruositäten eines überspannten, ganz phantastischen, von allen Bedingungen theatralischer Wirklichkeit entwöhnten, kurz für die deutsche Opernbühne verlorenen Exilirten zu verschreien. Hinter dem Rücken des Verbannten war diese deutsche Feindschaft im Vaterlande ihm zu ungeahnt mächtiger Stärke erwachsen. Und doch war nirgends etwas Gutes und Heilsames zu bemerken, was diese Gegenpartei etwa für die von ihr so heftig gegen den fernen Meister in Schutz genommene deutsche Bühne geleistet hätte. Vielmehr war es damit nur immer schlechter geworden, und das Einzige, was wirklich noch ernstere Theilnahme und edlere Regungen und Interessen im Publikum hervorrufen konnte, das war, trotz aller Gegenagitation und trotz einer vielfach mangelhaften Ausführung seitens der in dem neuen Style von keinem Wissenden belehrten Künstlerkräfte, doch nur das Doppelgestirn „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ gewesen! In diesen fünfundzwanzig Jahren waren sie unter schweren Kämpfen die Lieblingsopern des deutschen Volkes geworden; und jetzt kehrte ihr Schöpfer selbst zu seinem Volke zurück, um auch einmal Theil zu nehmen an der glühenden künstlerischen Anregung, die er ihm mit seinen Werken verschafft hatte. Missglückt war der Versuch, seinen „Tannhäuser“ in Paris, wo man ihm zuerst die Mittel dazu angeboten, in einer Muster-Aufführung zu Gehör zu bringen. Zu grösstem Entzücken geglückt war dagegen die erste Meister-Anhörung des „Lohengrin“ in Wien. Er fasste den Muth, jetzt seinem Volke ein Werk zum Dank für seine Theilnahme zu schenken, in welchem es vertraulicher als in allen anderen die persönliche Theilnahme des Künstlers an seinem eigensten Volksleben und Volksgeiste erkennen könne. Er wollte herabsteigen aus der Höhe des Ideals, dessen Realisirung die Gegner ihm unmöglich gemacht hatten, und dessen völlige Ausführung (Vollendung der „Nibelungen“) er deshalb bereits aufgegeben hatte. Er erinnerte sich der alten Dichtungsskizze der „Meistersinger“. Dies sollte ein echtes und rechtes deutsches Volksstück werden, für die

bestehende Bühne ausführbar und jedem deutschen Gemüthe ohne Weiteres verwandtschaftlich begreiflich.

Mit welcher Herzensfreude ging der deutsche Künstler an dieses heitere Werk seines eigensten Wesens! Aber wo sollte er den Ruheplatz in allen deutschen Landen, wo die Heimath wiederfinden, um dort die künstlerische Kraft auf die Schaffung eines solchen durchaus gemüthvoll-behaglichen Bildes des Volkslebens zu concentriren? Eine unendlich trübe Zeit begann gerade jetzt für den schaffensfreudigen Mann. Ruhelos musste er das Vaterland, das ihm keine Stätte bot, von West nach Ost durchirren, um hier und dort ein Plätzchen immer nur auf kurze Frist sich zu gewinnen und heimlich einzurichten, wo er dann, in einem erträumten Frieden, einsam zwischen Sorge und Noth, einen oder den andern Theil seines Werkes festhalten und ausführen konnte. Am Rheine erklang ihm zuerst die liebliche Melodie des „Johannistages“, welche sein „Pogner“ zu singen hatte. In Wien, wo man seinen „Tristan“ zu geben versprochen hatte, dann aber statt dessen eine ernste Offenbach'sche Oper gab, in Wien fand er die lustigen Weisen des Hans Sachs und manches Andere. Das „Preislied“, dieser dramatisch-musikalische Höhepunkt des Ganzen, entwickelte sich ihm zuerst unwillkürlich als Oberstimme zu dem bereits früher gefundenen, so charakteristischen, etwas bürgerlich pedantischen, aber festlich gewichtigen Marschmotiv: also in jener überaus kunstvollen Form der polyphonen Motivverbindung zum Schlusse des Vorspiels. Hiernach ward sogar der ursprüngliche Text des Liedes völlig umgedichtet. Von ihm blieb nur das „Täubchen“ übrig, davon Hans Sachs zu Walther einmal bildlich spricht, und eine kleine emporflatternde Melodie, welche einige Male im Werke — z. B. vor dem Preisgesange Walther's auf der Festwiese — wiederkehrt, scheint auch noch auf jenes Täubchen des alten Liedes zu deuten. Das neue Lied zeigt uns ein vollständiges Dürer'sches Bild, eine jener merkwürdigen sinnvollen Allegorien deutscher Renaissance: Eva im Paradies — die Muse des Parnass, ein rechtes Gegenstück zu dem derben populären „Gassenhauer“ des Sachs, der doch auch Eva und das Paradies, und die engelhafte Weihe — des Schusters, so humorvoll sinnig besingt. Der Musiker hat es verstanden, beide verschiedenartige Dichtungen mit demselben echtdeutschen Geiste zu beleben. Ja, das Schusterlied giebt

einen Theil her zu dem wunderbaren feierlich edeln Vorspiele zum dritten Acte, worin wir die Seele des sinnenden Volksdichters so herrlich in das Gebiet des Ideals erhoben finden, und damit schon vorbildlich die reinste Verbindung zwischen Volk und Genius vollzogen sehen. Dieses Vorspiel zum dritten Acte zeigt uns dergestalt die eigentliche Quintessenz des ganzen Dramas: die tönende Idee der Versöhnung in thätiger Liebe. Und wie schön dies gerade aus der Seele des edelbiedern Vermittlers, des Sachs, der selbst auf seine humoristische zartfühlende Weise die tragische Idee aller Wagnerischen Werke, die Idee der Entsagung, unter der Hülle der liebenswürdig heiteren Komödienfigur so rührend verkörpert! Dagegen führt uns das Vorspiel zum ersten Act, ein grossartiges Werk der musikalischen Kunst in seinem ganzen Aufbau, seiner nicht genug zu studirenden Melodie- und Stimmführung, den gesammten äussern Hergang der Komödie in der festlichen Form eines bürgerlichen Marsches vor. Wir sehen die Meistersinger gewichtigen Schritts zur Festwiese ziehen; Trompetenfanfaren begrüssen die Davidsfahne: das Volk jubelt rings herum drängend seine Grüsse; die Lehrbuben tanzen heran mit der lustig verkürzten Marschweise, aber zwischendurch umspielt den Ernst der Meisterwürde der Scherz der Volksfreude und das süsse Liebesgeflüster der für sich selber lebenden Jugend und erzählt insgeheim von aller Wonne und Angst der verborgenen Neigung, des innigen Verlangens; und siehe, wie aus diesem Neckspiele blühenden Lebens, aus den Tönen des wahrhaftigen Gefühles, allmählich die hehre Weise des Preisliedes, das Kunstwerk, sich herausbildet, um sich endlich zu sieghaftem Gesange mit den Melodien des Meistermarsches zu verbinden! Der rauschendste Volksjubel schallt diesem herrlich durch die Kunst besiegelten, aber vom liebeswarmen Leben selbst nur ermöglichten Bündnisse zu. Die trockene Form ist durchbrochen; aber eine neue Form hat sich das Leben selbst gebildet, — eine Form von meisterlicher Vollendung, gleich dem Ehebündniss des jungen Ritters und der lieblichen Bürgerstochter von Nürnberg.

Es ist der Sieg des deutschen Volksgeistes, den Wagner hier mit der ganzen unendlichen Liebe seines Herzens für sein Volk und durch die vereinigte Kraft aller von den grossen Meistern ihm vererbten deutschen Kunst gefeiert hat. Die ganze Meisterschaft der deutschen Polyphonie eines Se-

bastian Bach z. B. kehrt in diesem Werke zum ersten Male auf der deutschen Bühne ein. Diese vollendete Künstlerschaft durchdringt das Ganze bis in seine kleinsten Theile. Welches musikalische Wunderwerk ist die grosse Fuge, welche den Volksauflauf am Schlusse des zweiten Actes schildert; und welche Fülle des lebendigsten Humors steckt zugleich in dieser ehedem für so starr und steif gehaltenen Form! Allerdings kommt ungemein viel auf die richtige Ausführung an. Hier ist es nicht mit grossen, blendenden Simili-Zügen, mit wüster al fresco-Malerei gethan, womit man sich bei den andern Werken so gern behalf, welche schon durch die Erhabenheit ihres tragischen Pathos auch bei minder guter Darstellung dennoch erstaunlich wirken konnten. Die „Meistersinger" verlangen gerade in ihrer volksthümlichen Lebendigkeit, ihrer vielgliedrigen Realistik die künstlerisch feinste und liebevollste Durchdringung und Ausführung jedes kleines Details. Das Spiel des Witzes und des Gefühls ist darin fortwährend ungemein zart und regsam durcheinander verwoben und bunt durchwirkt. Bei vollendeter Wiedergabe ist der ästhetische Genuss dieser Feinheiten unbeschreiblich; bei leichtfertiger, oberflächlicher Manier im Stil der „grossen Oper" kommt dagegen ein gar widerwärtiges und ermüdendes Gewirr und Gemisch heraus, das Einem alle Freude verderben kann. Und so recht lustige Freude an dem Humor des Ganzen muss jeder Theilnehmer, vor Allem auch auf der Bühne empfinden; bewegteste Lustigkeit, reizvollste Lebendigkeit muss durchweg herrschen, sonst ist's gefehlt. Eine solche vollendete Ausführung erlebten die „Meistersinger" bei ihrer ersten Aufführung unter Wagner's eigner Leitung und unter Bülow's Direction 1868 in München. Die Komposition war endlich unter dem Schutze des Königs vollendet worden, welcher im Jahre 1864 dem irrenden, ruhelosen Künstler eine neue Heimat dargeboten hatte: des herrlichen Königs, dem wir Alle die Möglichkeit verdanken, Werke wie die „Nibelungen", die „Meistersinger", den „Parsifal" überhaupt vollendet zu sehen und unser zu nennen! Aber schon war es inzwischen der durch dieses erste wahre Glück des Künstlers tief empörten Gegnerschaft, sogar mit den Mitteln politischer Parteiwirthschaft, gelungen, den Meister aus seinem Frieden wieder zu vertreiben. In schweizerischer Einsamkeit hatte er wieder dem grossen Ideale seines Künstlertraums, den „Nibelungen", sich zugewandt.

Man hoffte ihn also gründlich beseitigt. Da musste der überaus grossartige Erfolg der „Meistersinger“ in München und mehr noch die zugleich so populäre und künstlerisch imponirende Art des Werkes selbst sehr erschreckend wirken. Man bemühte sich alsbald, durch besonders schwere Anschuldigungen es zu discreditiren. Es sollte nichts als eine boshafte persönliche Persiflage der von dem Meister „verachteten“ Vertreter des guten alten deutschen Musikwesens sein! Im Ritter Walther habe er sich selbst verherrlicht! Alle „Beckmesser“ in Deutschland fühlten sich getroffen, und eine grosse Hetze begann. Wir wissen aber, dass die Dichtung der „Meistersinger“ aus einer Zeit stammt, als von einer Gegnerschaft Wagner's im heutigen Sinne noch keine Rede war. Erst nach dem Erscheinen des „Tannhäuser“ hob sie sachte an, und erst nach dem Erscheinen der Broschüre über „das Judentum in der Musik“ (1851) organisirte sie sich und verfolgte seitdem den Meister durch dreissig Jahre mit steigender Wuth. Als Wagner die „Meistersinger“ dichtete, hatte wohl nur er selbst den inneren Gegensatz zwischen seinem Ideal und der damaligen Theaterwirklichkeit empfunden. Aus dem sehnsüchtigen Drange, der Wahrhaftigkeit den Sieg zu verhelfen über alles Unwahre, Leblose, nur Scheinende oder gar Falsche und Schlechte, war ihm auch das Interesse für Hans Sachs und für das Gute und Deutsche der „Meistersinger“ entsprossen, das noch heute der edle poetische Schuster am Schlusse des Werkes so weihevoll versöhnlich feiert. Der Gegensatz zwischen Wahrheit und Schein und die durch den Sieg errungene neubeseelende Verbindung von Leben und Form, d. h. die Schaffung wahrer Kunstform, ist ein Thema, zu dessen Behandlung ein Wagner nicht erst die trübseligen Erfahrungen seiner Noth unter den elenden Angriffen an sich wenig bedeutender kritischer Philister zu machen hatte. Dafür lagen ihm die Erfahrungen aller grossen Meister der Vergangenheit allzu deutlich vor Augen. Es ist die Sache unserer von ihm tiefer als von irgend Einem verehrten, weit inniger verstandenen und lebendiger erhaltenen Klassiker, welche sein Ritter Walther und sein Hans Sachs in den „Meistersingern“ führen. Es ist, wie im „Lohengrin“, die Sache des Genies in der Welt und die Sache der Kunst im Leben. Ja, nachdem er all' jene traurigen Erfahrungen gemacht, holte er die Dichtung nicht etwa hervor, um sie durch persönliche Spitzen

und noch herbere Accente zu einer factischen Polemik auszuarbeiten. Ganz im Gegentheile setzte er sie in eine Musik, welche sie alsbald in die reinste Sphäre der edelen Kunst erhob, über allen Zeit- und Menschenhader hinweg, und dies mit einer so warmen Liebe zum deutschen Wesen, wie es in jener Kunst sich meisterlich ausdrückte, dass wahrlich das so gefeierte und beschenkte Volk es hätte wohl innigst dankbar anerkennen sollen.

Es war ein weit tiefer verletzender Schmerz für den Meister, als alle thörichten Angriffe der Gegner, dass das deutsche Volksstück im deutschen Volke anscheinend zunächst wieder nur mit Mühe sich ein wirkliches Verständniss gewinnen konnte. Doch wäre es ungerecht, zu meinen, unser Volk sei in der That schon bis zu einem solchen Grade seiner deutschen Natur entfremdet, dass es nicht mehr im Stande sei, das treue Abbild dieser Natur im Kunstwerk zu erkennen. Nein, ganz andere, kleinlichere Bedingungen sind es, von denen noch immer die Wirkung eines Kunstwerkes auf unseren Theatern abhängt! Zunächst, wenn die Darstellung ohne Liebe und Lust besorgt wird — und welche seltsamen persönlichen Neigungen und Abneigungen spielen dabei oft eine sehr massgebende Rolle —: dann ist von vornherein die Wirkung zerstört. Dass aber so manche, auch grössere, Bühnen erst spät daran gegangen sind, dieses Werk Wagner's zu bringen — abgesehen von besonderen localen Umständen hat dies überall auch seinen psychologisch bedeutsamen, historischen Grund, auf welchen zum Schlusse noch hinzuweisen sein wird, um dem interessanten Bilde des Wagnerischen Künstlerschicksals noch einen vorzüglich charakteristischen Zug hinzuzufügen. Diejenigen Bühnen, welche die Oper bereits „acquirirt" hatten, hüteten sich doch, sie oft zu geben; denn noch „zogen" ja die älteren Werke Wagner's genügend, für welche man vor vielen Jahren ein für alle Mal ein Spottgeld bezahlt hatte, während jede Meistersinger-Aufführung eine erkleckliche Tantième für den inzwischen zum „berühmten Meister" gewordenen Schöpfer kostete. Die Gegner riefen dann Triumph, weil die „Meistersinger" — „nicht populär" geworden seien! Wo sie einigermassen anhörbar gegeben wurden, da waren sie bald auch ein Liebling das Publikums; aber das war eben nur an sehr wenigen Orten der Fall. Da — erschienen plötzlich aus der fernsten Geisterwelt her die

„Nibelungen“ mit Götter- und Heroenschritt auf der Bühne selbst der deutschen Opernwelt! Dieses selbe Werk, von dem es einst geheissen hatte, es sei die gänzlich unaufführbare Riesengrille eines tollen Phantasten, ja, dessen erste Aufführung in Bayreuth man noch, weil doch nur wenige Tausend ihr beigewohnt, gefahrlos mit Hohn und Spott überschüttet hatte — dieses hoch ideale Werk, allen Gewohnheiten des Opernpublikums abhold, alle Bedingungen der Opernbühne weit überragend, — es erschien in Wien, München, Hamburg, Cöln, Mannheim, Weimar, Braunschweig, Schwerin, ganz oder theilweise, und zuletzt sogar in Berlin, und man kam, man sah — es siegte! Unglaublich, aber wahr: die „Nibelungen“ wurden „populär“! Die Verketzerten, Verlästerten, Verlachten, für unmöglich Erklärten — sie wurden mit Begeisterung als „Zugstücke“ des deutschen Repertoires aufgenommen, und mehr als das: sie stiessen selbst die Gewohnheit des deutschen Repertoires, um und erzwangen sich eine eigne Form: Festcyklen und Wander-Vorstellungen! Diese Wirkung der „Nibelungen“ hatte es zur Folge, dass jetzt auch die einstmals zwischen den beiden Hälften des Riesenwerkes vom Künstler nebenher ausgeführten beiden Werke „Tristan“ und die „Meistersinger“ von den Bühnen eifriger begehrt wurden und, wo sie — besonders das letztere — bereits seitdem erschienen sind, nicht mehr im Mindesten etwa, wie einstens in Berlin und Leipzig, öffentlich angefeindet und ausgepfiffen wurden. Man nennt die „Nibelungen“ gewöhnlich Richard Wagner's Lebenswerk, weil sie ihn durch fünfundzwanzig Jahre seines Lebens beschäftigt haben. Nun, die „Meistersinger“ möchte ich sein persönliches Lieblingswerk nennen; denn in ihnen hat sich Wagner der Mensch in seiner ganzen geistigen Lebendigkeit, seinem liebenswürdigen deutschen Humor, seiner volksthümlichen Wahrhaftigkeit und Untrüglichkeit zu seinem Volke vertraulich ausgesprochen. Möge Bayreuth, das sein Lebenswerk erst verwirklichen konnte, nun auch seinem Lieblingswerke das volle Leben wiedergeben. Denn ein solches volles Leben gewinnt sich selbst für dieses „populäre“ Werk nicht auf den gewöhnlichen „Opernbühnen“, obwohl es die erste Aufgabe wäre eines „idealen Operntheaters“ — wenn solches möglich —, gerade an diesem Werke seine Möglichkeit zu beweisen. Dieses aber wird erst möglich sein, wenn der Geist von Bayreuth nicht mehr zu sorgen, sondern zu herrschen hat in Deutschland.

Ueber den Plan einer „Stylbildungsschule“ in Bayreuth.*)

(1880.)

Geehrte Anwesende, erwarten Sie heute von mir nicht einen formellen Vortrag, sondern betrachten Sie mich als einen Abgesandten von Bayreuth, der Ihnen den Ausdruck der ernsten und warmen Sympathie übermitteln will, mit welcher man dort der deutschen Jugend, der deutschen Studentenschaft und in diesem Falle vornehmlich des jungen Leipziger akademischen Wagner-Vereins gedenkt. Worauf hätte die Kunst der Zukunft wohl mehr zu hoffen als auf das Volk der Zukunft, und zwar auf den Theil des Volkes, der die deutsche Bildung repräsentirt? Die intellektuelle Begeisterung für eine nationale Kunst kann sich, ausser in dem Herzen des nach Verwirklichung solcher Kunst strebenden Künstlers selbst, nur erst in dem Bewusstsein der gebildeten Mitlebenden bis zu der Höhe der klaren Erkenntniss jener Nothwendigkeit erheben, welcher diejenigen Bestrebungen gewidmet sind, die wir unter dem Namen „Bayreuth“ zusammenfassen.

Es sind dies die Bestrebungen nach einer gesicherten Pflege der deutschen musikalisch-dramatischen Kunst, unter der eigenen Leitung ihrer Meister, an einer bestimmten, nur diesem Zwecke geweihten Centralstätte: zur Feststellung des reinen Styls für ihre lebendige Darbietung an das Volk.

Das grosse Publikum, welches man unter dem Namen „Volk“ versteht, will und kann die Kunst nur geniessen, und muss sie eben so geniessen, wie sie ihm dargeboten wird: schlecht und recht, leider aber — wie die Dinge heute noch stehen — weit häufiger schlecht als recht. Wer dagegen einmal erkennen lernte, was das Rechte sei, und wer der Rechte, der es weisen könnte, der hat mit der Frucht seiner Bildung bereits die Pflicht mit überkommen, was in seinen Kräften steht, dafür zu thun, dass dieses Rechte, durch den

*) Obiger Artikel giebt wörtlich die Einleitung und im Allgemeinen den weiteren Inhalt eines vom Verfasser am 9. Juli 1880 im Leipziger Akademischen Wagnerverein gehaltenen Vortrages wieder.

Rechten, als ein Allgemeingut der deutschen Kunst und der deutschen Nation gerettet und gesichert werde.

Ohne Zweifel kann eine grosse Kunst ihre volle und reine Wirkung auf eine Nation erst dann ausüben, wenn sie ihr im rechten Style dargeboten wird. Eben so sicher ist es aber auch, dass dies nicht mit einem Male erreicht werden kann, sondern einer längeren, sehr ernsten Vorbereitung bedarf in der Ausbildung des Styles und in seiner Fixirung als Tradition für die Zukunft Erst von einer solchen eigenen Vorbereitungs- und Ausbildungsstätte her kann eine stylistische Darbietung der Kunst allmählich auch jenen öffentlichen Kunstanstalten sich mittheilen, deren Existenzbedingungen und Verhältnisse so geartet sind, dass sie unmöglich selber „Schulen" des reinen Styles bedeuten können, sondern die Resultate der Schulung erst von aussen, nach gegebenen Beispielen oder durch gelieferte Kräfte, zu empfangen und sich so nach und nach anzueignen vermögen.

Diese Möglichkeit einer, wenn auch nur erst unvollständigen, Einwirkung eines stylistischen Beispieles habe ich noch jüngst hier im Leipziger Stadttheater an der Aufführung der „Götterdämmerung" zu erkennen Gelegenheit gehabt. Vor 1876, d. h. vor dem bisher einzigen Bayreuther Beispiele, wäre selbst eine solche Aufführung noch nicht möglich gewesen. Damals nannte man den Gedanken, dass die vollständigen „Nibelungen" jemals eine unserer gewöhnlichen Bühnen beschreiten könnten, überhaupt noch ein tolles Hirngespinnst. Damals gab es noch keinen Direktor, welcher einem einzelnen Werke eines lebenden Künstlers das Zugeständniss gemacht hätte, dass es, als einem besonderen, erhabenen Style angehörig, wenigstens äusserlich einigermassen dem Geiste dieses Styles entsprechend dem Publikum vorgeführt werden solle: in einem eigenen Cyklus von Festabenden und mit allerhand kleinen, aber bedeutsamen, weil von der mächtigen theatralischen Gewohnheit abweichenden Neuerungen. Damals, vor 1876, gab es auch noch keinen Nibelungendirigenten, wie Leipzig ihn jetzt in Seidl besitzt, und also auch kein Nibelungenorchester; und mit der stylistischen Uebereinstimmung zwischen Orchester und Scene sah es in der Oper jedenfalls übler aus, als bei den jetzigen festlichen Nibelungenaufführungen, wo nun freilich einzelne Mangelhaftigkeiten um so auffälliger hervortreten, was aber auch

wiederum sein Gutes, Belehrendes hat. Endlich liess man sich wohl damals in unsern Operntheatern eine solche ideale Gestalt noch nicht träumen, wie es vorzüglich Wagner's Siegfried ist, den wir gerade hier neuerdings so vollendet durch Ferdinand Jäger verkörpert sahen.

Dieses hervorragende Exempel völliger Verschmelzung von Gesang, Deklamation, Erscheinung und Spiel zu dem Ganzen des musikalisch-dramatischen Kunststyles in der einzelnen Person des Künstlers musste aus Bayreuth in die Welt hinaustreten, damit sie an solchen und ähnlichen Beispielen erst mehr und mehr verstehen lerne, was der neue Styl sei. Es verhält sich dabei aber ebenso, wie etwa mit jenen berühmten alten italienischen Gesangskünstlern. Diese wurden mit ihren, in einem ganz anderen Style, höchst vollendeten Kunstleistungen von einem ausserordentlich fein gebildeten specifischen Kunstgeschmacke bewundert, welcher darin, dem Style gemäss, weder nach besonderer dramatischer Bedeutung, noch etwa nach besonders imponirendem Materiale frug, sondern eben nur auf die wirklich stylgerechte Kunst des Gesanges sah, die dort das eigentliche und ganze „Kunstwerk“ zu bedeuten hatte. Unser deutsches Publikum ist bis jetzt noch viel zu befangen in den Gewohnheiten der von der gänzlichen Verdorbenheit jener alten Gesangeskunst zehrenden modernen Oper. Es pflegt das Gesangliche allzusehr in dem Stofflichen, in Kraft und Schmelz der Stimme, wie das Melodische in der alten Tanzrhythmik, und das Dramatische in stylloser Affectübertreibung zu sehen und zu bewundern. Dieses Publikum kann unmöglich mit Einem Male das volle Verständniss und den reinen Genuss einer dem neuen Style vollständig entsprechenden Leistung gewinnen; denn hierzu gehört gleichfalls ein ebenso entsprechendes Stylbewusstsein und eine Feinheit des specifischen Kunstgeschmackes, wie sie in Deutschland eben leider noch nicht zu finden sind.

Und warum dies? Weil gerade unserem Lande, dem eigentlichen Heimathlande der grossen Musik und ihrer Meister, ein solcher, zur wirklichen Kulturmacht gewordener, strenge ausgebildeter und als Tradition fixirter und fortgepflegter „reiner Styl“ der theatralisch musikalischen Kunstausführung noch fehlt. Eine ernstliche Ausbildung dieses Styles würde also nicht allein unsere bestehenden Operntheater mehr

und mehr befähigen, auf dem Wege allmählicher Stylnachbildung weiter fortzuschreiten, sondern sie würde auch bildend und vertiefend auf den Kunstgeschmack der Nation überhaupt einwirken, wodurch allein erst der Kunstgenuss selbst zu einer moralischen Macht werden kann, wie dies unsere grossen Klassiker, Goethe und Schiller, erwünscht und angestrebt hatten.

Die andere Möglichkeit aber, dass diese Macht überhaupt uns erwachse — was doch die Vorbedingung aller weiteren Möglichkeiten ist — diese Möglichkeit einer Stylbildungsschule also, ist in Bayreuth gegeben.

Auf Wagner's grosses Anerbieten die Erfahrung seines Lebens und die Fähigkeit seines Genies in Bezug auf stylgerechte Kunstausführung jungen Künstlern als Tradition mitzutheilen, rief man ihm freilich geradezu entgegen: „gieb uns erst Garantieen, dass etwas aus der Sache wird, — dann wollen wir mitthun". Das ist leider echt deutsche Logik! Vielleicht sind die grossen deutschen Männer gerade deshalb so übergross vor allen Völkern, weil sie dazu berufen waren, vollkommen vereinsamt jene Thaten voraufzuthun, welche das Volk, in seiner zuwartenden Unthätigkeit, erst eine Zeit lang gethan sehen musste, um sich hinterher für die Idee begeistern zu können und diese Begeisterung dann etwa durch ein Denkmal des todten Meisters zu bestätigen. Nun, Wagner bietet der deutschen Nation die Garantie seines eigenen Daseins und seines ganzen Könnens. Das ist etwas Unschätzbares, Unvergleichliches, Unersetzliches. Jetzt ist es an der deutschen Nation, ihm die Garantie dafür zu bieten, dass seiner Thätigkeit, der Hingabe seines künstlerischen Vermögens, auch eine nachhaltige Wirkung, ein vollkräftiger Erfolg für die deutsche Kunst gesichert werden könne.

Was die bildenden Künste in ihren Museen längst besitzen: eine Darbietung der Meisterwerke in ihrem, von den Meistern selbst fixirten reinen Style, das entbehren noch die musikalische und musikalisch-dramatische Kunst, welche dessen gerade am Meisten bedürftig sind, insofern, als sie nicht stylistisch fertig ausgeführt aus den Händen der Meister selbst hervorgehen, sondern erst noch einer fremden Gesellschaft verschiedenartiger Kräfte zur eigentlichen Ausführung zu überlassen sind. Unsere Conservatorien können nur für die voll-

endete technische Ausbildung dieser musikalischen Kräfte Sorge tragen; zur wirklich klassischen Ausbildung des höheren geistigen Ausführungsstyles aber fehlt ihnen eine von den Meistern selbst überlieferte feste Tradition, und zumal für dramatische Werke, wofür es keine „Schulen“, sondern nur unsere öffentlichen Theater giebt, ist die Ausführung, und damit auch die Wirkung, gänzlich einer oft sehr unkünstlerischen Willkür anheim gegeben. Sind schon die herrlichen Werke unserer grossen Musiker der Vergangenheit, trotz den bei uns vorhandenen ausgezeichneten musikalischen Ausführungsmitteln, eben infolge des Mangels einer von den Meistern herstammenden Tradition des Styles, um einen guten Theil ihrer bildenden Wirkung auf den Volksgeist betrogen worden: so droht dieses Verhängniss noch mehr jenem ganz neuen, zuhöchst complicirten und durchaus auf das Theater angewiesenen musikalisch-dramatischen Style Richard Wagner's, der schon bei Lebzeiten des Meisters vor bösesten Entstellungen nicht bewahrt werden kann, in der Zukunft aber seine unleugbar sehr mächtige Wirkung auf das Gefährlichste gefälscht wird sehen müssen, wenn nicht bei Zeiten für die Schaffung und Pflege einer echten Tradition der styllistischen Ausführung der betreffenden Kunstwerke gesorgt wird.

Wir haben erfahren, wie förderlich selbst unter noch ganz ungeordneten Verhältnissen jenes einzige rasch vorübergehende Bayreuther Beispiel schon zu wirken vermochte; und es ist auch allbekannt, welche unvergleichlichen Wirkungen Wagner mit seiner kongenialen Direktion klassischer Musikwerke, vorzüglich der Symphonien Beethoven's, bei leider ebenfalls nur vereinzelt ihm dargebotenen Gelegenheiten ausgeübt hat. Was bei der Vereinzeltheit dieser Gelegenheiten verloren gehen musste, ist jetzt noch wieder zu retten, wenn man dem Meister an dem Orte, wo er die stylgemässe Stätte seiner Kunst, das Bayreuther Bühnenfestspielhaus geschaffen hat, von nun an noch alljährlich den künstlerischen Verkehr mit einer Versammlung von Orchester- und Sängerkräften und jungen Dirigenten zu sichern vermag. Das wäre die allerbeste, lebens- und wirkungsvollste „Stylbildungsschule“, welche sich irgend erdenken lässt. Was bis jetzt nur in beschränktem Maasse möglich war: die Nachahmung eines klassischen Beispieles von Seiten unserer öffentlichen Kunstanstalten, das kann sich alsdann mit Hilfe der in Bayreuth be-

lehrten Dirigenten und Künstler an den geregelt fortgesetzten Beispielen bis zu einer edeln Hebung des Styles der gesammten Leistungen jener heute sehr verwahrlosten, auf den Geschmack des theater-liebenden Volkes aber bestimmend einwirkenden Kunstanstalten ausbilden. Und auch jene vielbewunderte kongeniale Auffassung der klassischen Werke der Vergangenheit durch unsern lebenden Meister würde an der gesicherten Stätte seiner Wirksamkeit als eine neue Tradition von unschätzbarem Werthe für die Zukunft erhalten bleiben können. Die Begabtesten, in Bayreuth ausgebildeten Dirigenten würden über des Meisters Leben hinaus die von ihm fixirte Styltradition im gleichen Geiste fortzupflegen wissen, bis wiederum einmal ein grosser, stylschaffender Künstler unserem Volke entsteht, der dann eben da die Stätte zur Fixirung der Tradition seines eigenen Styles sich bereitet finden kann. So erhalten wir, wenn wir die heute vorhandene Möglichkeit rechtzeitig nutzen, für alle Zukunft, mit der Sicherung stylgerechter Kunstausführung, erst eigentlich eine als wahrhafte Kulturmacht bildend und veredelnd auf den Volksgeist wirkende, im grossen Sinne lebendige nationale Kunst.

Zur Erreichung dieses bedeutenden Zieles gehören verhältnissmässig geringe Mittel, welche der Bayreuther Patronatverein zusammen zu bringen die Aufgabe hat. Mit grossen Ausgaben unterstützt der Staat die bildenden Künste, welche der natürlichen Anlage des deutschen Volkes weit weniger entsprechen als Musik und Drama, diese eigentlich volksthümlichen Künste, deren grösseste Meister gerade unserer Nation angehören. Man denke nur an die Million für die Ausgrabungen in Olympia und an die 1,108,414 Mark für das Denkmal auf dem Niederwalde, wovon die Hälfte durch Sammlungen, die Hälfte von Reichswegen beschafft ward. Für unsere Theater wird allerdings auch manche bedeutende Summe ausgegeben: in Wien beträgt die jährliche Subvention für das Hoftheater 700,000 Mark, das Wiesbadener Hoftheater unterstützt der Kaiser jährlich durch 200,000 Mark aus seiner Schatulle, das Kasseler Hoftheater hat 250,000, das Posener Stadtheater 300,000 Mark jährliche Subvention. Sind nun aber die Wirkungen dieser Institute für die deutsche Kunst solchen Ausgaben entsprechend? Die Bayreuther Institution bedürfte zu ihrer Sicherung für alle Zeit vielleicht nur ein Grundkapital von einer

Million, ausser den jährlichen Mitgliedschaftsbeiträgen. Hierdurch könnten schon jedes Jahr kleinere, jedes dritte Jahr grosse Aufführungen ermöglicht und jene unvergleichlichen heilsamen Folgen für die deutsche Kunst bereits in bedeutend gefördertem Maasse erlangt, also auch jene anderen reich subventionirten Theater nach und nach künstlerisch ebenfalls auf eine höhere Stufe gehoben werden. Der Bayreuther Patronatverein zählt jetzt (1880) etwa 2000 Mitglieder, und diese haben bisher über 100,000 Mark zusammengebracht. Im Jahre 1882 soll die Aufführung des „Parsifal" in Bayreuth stattfinden; wenn bis dahin die vorhandene Summe sich mindestens verdoppelt hat, so können die Uebungen und Aufführungen gleich im nächsten Jahre weiter fortgesetzt werden, und die Bayreuther Institution wäre glücklich auf den Weg ihrer Fortdauer gebracht.

Aus den kleinen Jahresbeiträgen der Vereinsmitglieder zu 15 Mark kann eine solche Summe freilich nicht beschafft werden; dazu gehören eben grössere Spenden, gelegentliche Sammlungen, einträgliche Concertunternehmungen und dergleichen mehr. Hierfür bedarf es aber vor Allem noch einer weit grösseren Verbreitung der Kenntniss von den Bayreuther Plänen im Publikum. Der Bayreuther Patronatverein sucht dies durch geistige Agitation zu erreichen; doch muss auch ein jeder einzelne Freund der Sache in seinen Kreisen nach besten Kräften dafür mitzuwirken bemüht bleiben, wobei ihm vielleicht eine kleine, soeben bei L. Senf in Leipzig erschienene, die obigen Mittheilungen ausführlicher ergänzende Schrift über dasselbe Thema einigermassen nützlich werden könnte.*)

In dieser Schrift werden zum Schlusse einige bemerkenswerthe Aussprüche der grossen Klassiker unserer Litteratur angeführt, aus denen hervorgeht, dass auch jene Meister bereits eben dasselbe Ziel sehnsüchtig in das Auge gefasst hatten, an welches uns nun Richard Wagner so nahe herangeführt hat, dass es nur noch der Beschaffung so geringer Mittel von Seiten der Nation zu seiner vollständigen Erreichung bedarf. An dieser Stelle sei von jenen Aussprüchen nur jenes Wort Schiller's

---

*) „Was ist Styl"? Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer „Stylbildungsschule" in Bayreuth. Jetzt bei F. Reinboth in Leipzig.

wiederholt, das wir in einem Briefe an Goethe vom 23. Juli 1798 (also gerade vor 82 Jahren) finden: „Es wäre die Frage, was sich in einer Zeit, wie die unserige, von einer Schule für die Kunst erwarten liesse. Indessen ist keine Frage, dass schon viel gewonnen würde, wenn sich irgendwo ein fester Punkt fände oder machte, um welchen sich das Uebereinstimmende versammelte; wenn in diesem Vereinigungspunkte festgesetzt würde, was für kanonisch gelten kann, und was verwerflich ist; und wenn gewisse Wahrheiten, die regulativ für die Künstler sind, in runden und gediegnen Formeln ausgesprochen und überliefert würden. Ich sehe nicht ein, warum der Sektengeist, der sich für das Schlechte sogleich zu regen pflegt, nicht auch für das Gute geweckt werden könnte“.

Nun, jener Punkt ist gefunden, jene „Schule“ kann mit jedem Augenblicke ins Leben treten, die Gedanken und Wünsche unserer klassischen Meister, was sie entbehrt und was sie ersehnt haben, alles diess kann durch That und Geist des Meisters unserer Tage noch heute verwirklicht werden, wenn man eben jetzt dem für das Gute sich regenden „Sektengeiste“ auf dem hier angedeuten Wege der „Bayreuther“ Bestrebungen zu folgen sich entschliessen will.

Möge denn das Vertrauen auf den deutschen Geist, in welchem einst Richard Wagner sein Nibelungenwerk entwerfen konnte, auch hierbei insofern schöpferisch wirken, als es, indem es nicht getäuscht wird, die Kraft zur That gewinne, um jene Institution in das Dasein zu rufen, welche dem eigenthümlichen Gute der deutschen Nation, unserer grossen Musik und unserem musikalischen Drama, die dauernd heilsame und bildende Wirkung auf die Seele des Volkes für eine weite Zukunft zu sichern und zu wahren vermag! — Und möge denn auch die in Leipzig neu begründete „Sekte für das Gute“, der junge akademische Wagnerverein und seine Freunde, vor denen zu reden ich heute die Ehre gehabt habe, in ihrem eifrigen Streben nach demselben idealen Ziele sich durch die schönsten Erfolge recht reichlich belohnt finden! Mit diesem Wunsche schliesse ich hoffnungsvoll meine heutigen Mittheilungen über den Plan einer „Stylbildungsschule“ in Bayreuth.

„Weia Waga".

Ein wenig „Philologie".

(1874.)

Herr Dr. Franz Herrmann nennt in seinen übrigens vortrefflichen „Streiflichtern" auf eine gewisse berüchtigte „psychiatrische Studie" die Anfangsworte des „Rheingoldes": „einen schon oft dagewesenen Wau Wau". Wenn ich die vielfach seltsam bewaffnete und eigenthümlich operirende Armee der Antibayreuther überblicke, will auch mir diese kleine, unschuldige Lautgruppe recht wie solch ein treuer Regimentspudel vorkommen, der immer wieder im Kampfe gegen den Feind vorauf mit losgelassen wird, und dessen Zähne auch noch immer nicht sich stumpf gebissen zu haben scheinen. Wenigstens ist das der gute Glaube des zuschauenden Publikums, auf dessen Ergötzung es ja überhaupt mit dieser Hundehetze nur abgesehen ist. Sobald „Weia Waga" bellt, lacht das gesammte Auditorium hell auf, und ist sofort auch bereit über das ganze Bayreuther Wesen und Wirken sich lustig zu machen. So lange ich immer nur das laienhafte Unverständniss dieses Mittelchen anwenden und das gleiche Unverständniss darüber lachen sah, fand ich mich nicht veranlasst, trotz dem tragikomischen Effekte der seltsamen Kriegskunst, ein Wort darüber zu verlieren. Herzlich unschuldig erschien mir solch ein unschwer dressirter Springinsfeld den sonst gewohnten Angriffsmitteln jener antibayreuthischen Partei gegenüber. Neuerdings aber musste ich es erleben, dass die bisher harmlos mitlachende „Wissenschaft" selbst, welche über seine Naturgeschichte hätte aufklären können, ganz in der gleichen laienhaften Weise das gute alte Thier unter lautem philologischen Peitschenknallen gegen den Bayreuther Meister zu hetzen sich nicht schämte. Damit ward die Sache doch bedenklicher! Zu der zweifellosen Wirkung auf die Lachmuskeln der grossen Masse kam die zweifelhafte Rück-

wirkung auf das Urtheil aufklärender „Fachmänner.“ Sollten sie in der allgemeinen Verständnisslosigkeit etwa mit „verdummen“ können? Was berechtigte sie dann noch dazu: „aufklären“ zu wollen? Oder gefiel ihnen das ergötzliche Mittelchen so sehr, dass sie ihrem ästhetischen oder philologischen Gewissen Schweigen geboten, damit der liebe Wau Wau nur recht lustig weiter bellen könne? Da wäre es denn in der That an der Zeit, die aufklärungsbedürftigen Gläubigen vor einer allzuehrfürchtigen Andacht solchen Orakeln gegenüber ernstlich zu warnen.

Eine bedeutend verbreitete Angriffswaffe in der Operationsarmee gegen Bayreuth ist die der Entstellung. Ich erinnere mich nicht eine Notiz über Wagner in einem nicht geradezu Wagnerisch gesinnten Blatte oder Buche gelesen zu haben, welche, wenn sie ein Citat enthielt, dieses nicht entstellt gebracht hätte. Hat man sich an diese Manier einmal gewöhnt, so wundert man sich auch weiter nicht darüber, wenn selbst von dem Notizler eines der anständigeren Journale, wozu sich die „Europa“ doch wohl zählen lässt, z. B. in der citirten Inschrift Wagner's auf Tausig's Grabstein stillschweigend ein Infinitiv Präsentis in ein Particip Perfecti verwandelt wird, wodurch nicht nur der Sinn unsinnig verdreht, sondern auch die Form des Verses unschön zerfetzt erscheint, nur um hinterdrein um so lauter in den Jubelruf ausbrechen zu können: „Fürwahr ein nettes Pröbchen von der Versemacherei des gefeierten Dichter-Komponisten!“ Man wundert sich auch nicht mehr, wenn ein scharfer Kritikus unter Anderem — denn der Beispiele sind viele — beim Citiren des Nymphenchores aus dem Venusberge rasch ein grosses E zu einem kleinen verkürzt und einen Apostroph fortlässt, nur um lächelnd eine Bemerkung hinzufügen zu können wie: „diese Voraussetzung einer Kühle, die an der Gluth nur erst sachte warm werden soll“ (sie „erwarmen stille“ statt: das „Erwarmen stille“) „gehöre zu dem Ungeniessbarsten, was es für seine Organe gebe!“ Das alles sind nachgerade uns ganz geläufig gewordene Vorkommnisse, deren Wert für die Charakteristik der Kritik wir wohl zu schätzen wissen. Anders aber muss uns dieselbe Manier erscheinen, wenn es sich gerade um ein bestimmtes Wort als Lautform handelt, welches als unsinnig oder unschön dargestellt werden soll: und auch hier wird die Entstellung angewandt, die

über das Object der Darstellung selbst also täuscht. Doch gerade der beliebte Pudel scheint bei dem Regimente der Entsteller speciell seine wirksamen Dienste zu verrichten. Das letzte Mal, dass ich ihn springen sah, hiess er „Weigalaweia“. Einen derartigen gesteigerten Ablaut glanbte sich ein durch seine „Objectivität“ vornehmlich glänzender Nibelungen-Kritiker in Berlin unbeschadet der Aufrichtigkeit zu Schulden kommen lassen zu dürfen. Vielleicht handelte er im guten Glauben, das Ganze sei ja doch nur ein Unsinn; was komme es also dabei auf ein a, i oder ei weiter an?! Da aber der Herr ein sehr gewissenhafter objectiver Kritiker sein will, frug er vielleicht erst bei der Wissenschaft an, und da nun ein Lehrer der philologischen Wissenschaft vor einiger Zeit das Wagnerische Wörtlein bereits in die J-Reihe ablautend vokalisirt hatte, glaubte er etwa unserm modernen Geschmacke mehr zu entsprechen, wenn er das altdeutsche I gleich in der neuhochdeutschen ersten Steigerung brächte? — Ich traue diese Gewissenhaftigkeit jedem objectiven Kritiker von vornherein zu. Dennoch blieb es ein übles Ding. Die Quelle, daraus der Kritiker schöpfte, war bereits eine getrübte. Jener geschickte Ablauter war derselbe Vertreter deutscher Wissenschaft, der mir zuerst durch seine Theilnahme an der Hundehetze den Entschluss erweckte, mich in der That des armen Thieres öffentlich anzunehmen. Es war der Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff; und den Pudel liess er springen in seinem Pamphlete: „Zukunftsphilologie: eine erwiderung auf Friedrich Nietzsche's ord. professors der classischen philologie zu Basel ‚geburt der tragödie.‘“ —

Dieser Herr, vorzüglich belesener Kenner der antiken Litteratur und der antiken Tragödie, wie er dort auftritt, stutzte nicht einen Augenblick, als ihm zum Belege für das „dionysische Stammeln“ des im Baseler Professoren mitangegriffenen Bayreuther Meisters das oft vernommene Citat aus „Rheingold“ einfiel, welches als „blühender Blödsinn“ in Aller Munde lebte. Er bedachte so wenig, was er als Sprachgelehrter und Aesthetiker, im Gegensatze zu der Masse verzeihlich leichtgläubiger Laien, einem deutschen Dichter, der ihm ungewöhnliche Ausdrücke bringt, vorerst schuldig sei, dass er schlichtweg das alte Citat sogar mit echt antiwagnerischer Entstellung in die Anmerkung auf S. 6 aufnahm, als woselbst nun zu lesen steht:

„So erklärt sich in der Wagnerschen s. g. Poesie nicht blos Constructionslosigkeit der Sätze*) und nach gemeiner Kritik und Logik Sinnlosigkeit, sondern selbst die Wortungetüme, die modernen φλαττοθρατ, das sprichwörtliche Wigala Weia". —

Die „gemeine Kritik und Logik" des Herrn Dr.'s im Besondern geht mich natürlich hier nichts an. Mir gilt es nur das von Sprachwissenschaft und Aesthetik so ernstlich grob angegriffene, also dessen doch werth befundene, hier gar noch in ein „sprichwörtliches Wigalaweia" zusammengezogene Nichsengejauchz: „Weia Waga! (Woge, du Welle! Walle zur Wiege) Wagala weia!" einmal wirklich „sprachwissenschaftlich" und „aesthetisch" zu „erörtern": was die Angreifer wohl für unnütz hielten, da sie nur angreifen wollten. Ich will zunächst ganz davon absehen, dass überhaupt ein derartiges Jauchzwort als solches, „eine dem Eia popeia unserer Kinderstubenlieder analog gebildete syllabische Melodie", wie Wagner selbst darüber (IX, 396) sagt, in einer Dichtung an rechter Stelle gestattet sei. Ich könnte, ohne — wie Dr. Herrmann beiläufig — auf die vielfachen Beispiele aus griechischen Tragödien und Komödien, als uns durchaus fremdartig, weiter einzugehen, nicht nur auf die allbekannten unschuldigen Lallereien des alten Opern- und Singspiel-Stiles, auf jene naiven „lalala's" und „tralalei's", die rührenden „dideldum's" und „dideldei's" und derlei kindliches Tändelzeug hinweisen, sondern auch etwa an das: „Weh o weh und heia hei!" und das: „Tandaradei!" der altdeutschen Wolfram und Walther, an das: „Tuwit tuhu!" des britischen Shakespeare, an das: „Wille wau wau wau! Wille wo wo wo! witohu'" unseres Goethe, auch etwa noch an das: „Eriho jehu!" Grillparzer's u. dgl. erinnern. Mit der Berechtigtheit des Ausdruckes wäre aber nur die Nichtberechtigtheit irgend welcher weiteren Erörterung konstatirt. Ueber die Berechtigtheit des Ausdruckes hätte jedoch der „Sprachgelehrte" eben von vornherein besser Bescheid wissen sollen, als dass er sich an der Erklärung mit dem erlaubten „Lallworte" hätte genügen lassen.

---

*) Das angeführte Beispiel ist nämlich der Todesseufzer Isoldens: „in des Weltathems wehendem All ertrinken — versinken — unbewusst —: höchste Lust!" O über diese construktionslos sterbende Isolde! — O über den syntaktischen Takt des kritischen Sprachwärters!

Der Sprachgelehrte sollte doch wissen, dass, wenn eine Nichse, ein Wasserwesen, solch ein scherzendes Singsangwort, wie „Waga“ in den Mund nimmt, dies eben weder ein blosser Singsang noch ein mit verzwickter Willkür erfundenes Wortungethüm sei. Das möchte er mit Recht behaupten, wenn es etwa dem Landgrafen im Tannhäuser, oder dem David in den Meistersingern, oder dem Wurm im Siegfried einfiele, ein „Weia Waga“ anzustimmen. Die also singende Wassermaid muss ihn ohne jeden Zweifel sofort an das altdeutsche Masculinum: „Wag“ (urgerm. vâga-; got. vêga-s; mhd. wâc, gen.: wâges) erinnern, das eben: Wasser, Gewoge bedeutet und ersichtlich verwandt ist mit den Worten: bewegen, wagen, wiegen, wägen, und: Weg, Wage, Wagen, Woge u. a. m. Muss doch auch der Name der Singenden: Woglinde, zusammengehalten mit dem der Schwester: Flosshilde, ihn an die Meermaid Wag-Hilde (Wachilt), die berühmte Mutter Wate's, des Vaters Wieland's des Schmiedes, gemahnen, in deren Namen sprachlich das Wort „Wag“ rein erhalten erscheint; während er begrifflich diese Wag-Hilde als durchaus der dritten Schwester: Wellgunde gleichbenannt erkennt. Beide Namen bedeuten: die Wogenkämpferin d. i. Walküre oder Schwanenjungfrau des Gewässers. Damit zugleich muss ihm aber der ihm wohlbekannte alte Ausdruck für heiliges Gewässer einfallen, der in unserer deutschen Mythologie jenes „Wag“ für uns verewigt hat. Jacob Grimm, auf den auch Wagner sich a. a. O. beruft, sagt in seiner Mythologie (S. 551): „Wasser zu heiliger Zeit, Mitternachts, vor Sonnenaufgang, in heimlicher Stille geschöpft, führt noch späterhin den Namen heilawâc, heilwâc, heilwaege.“ Dieses merkwürdig lange in seiner antiken Form lebendig gebliebene Wort würde in der deutschen Grundsprache unflekirt heila-wâga gelautet haben. Länger noch als das Wort hat sich, bis auf heute, die Sitte des Heilwasser-Schöpfens im Volke erhalten. Die Ortschaften Heilbronn, Heilborn, Heiligbrunn zeigen in diesen ihren Namen einen durchaus verwandten Begriff. In übertragener Bedeutung finden wir, wie jener Sprachgelehrte ebenfalls wissen muss, diesen alten heiligen Ausdruck bei den mittelhochdeutschen Dichtern. Gott selbst heisst da: „du freüde flüzzic heilawâc!“ Wir haben den Begriff des Heiligen nur durch den des Geweihten oder richtiger des „Weihlichen“ uns verdrängen lassen, wenn wir heute noch: „Weihwasser“ sagen.

Dieses Weihwasser ist das „weihawâga“ neben dem alten „heilawâga“, wie man neben einem „Heilbronn“ einen „Weihbrunnen“ (wîhbrunne) kannte. Auch unser: Weihrauch, Weihnacht, selbst: Weichbild (ursprünglich Heiligenbild, dann Grenzstein und Grenze) bekunden die alte Bedeutung des „Weih“ als „heilig“ (urgerm. veiha-, got. veiha-s, mhd. wîch). Als der Weichsamstag ward ehedem in Süddeutschland der „heilige“ Charsonnabend bezeichnet. Wagner hat also gestrebt, den uralten Ausdruck für heiliges Gewässer, die Heil-Woge heilawâga-, uns näher zu bringen durch die Anähnlichung an unser Weihwasser: als die Weih-Woge, weia-wâga. Der Sprachgelehrte, der das Geschick dieser begrifflich, und auch analogisch, berechtigten Anähnlichung anerkennen muss, wird aber auch gestehen müssen, dass der Dichter zugleich der alten Sprache selbst, in die er nun einmal zurückgriff, völlig gerecht geworden ist. Der vielleicht noch beanstandete Ausfall des organischen h, der im Altnordischen (vê, Heiligthum, vêar, Götter, Vêorr, Thôrr) regelmässig stattfand, zeigt sich auch in den deutschen Formen: wîrouch (ahd. wîrôh), wîbilde, weinahten; wonach wîwâc (altn. vêvagr, nhd. Weiwag) ebenfalls eine gutdeutsche Form genannt werden darf. Ein äusserst günstiger Umstand ist dabei die Uebereinstimmung des urgermanischen und des neuhochdeutschen Vokalismus.

Wenn also der Sprachgelehrte über die sprachliche Berechtigung dieses Ausdruckes keinesfalls mehr in Zweifel sein kann, so bleibt nur noch dem Aesthetiker zu entscheiden übrig, ob aber überhaupt ein solcher, wenn auch noch so geschickter Griff in das deutsche Alterthum hier im neudeutschen Drama schicklich war. Einfach ein Blick auf das elementare Wesen der scherzenden Wassergeister müsste ihm von vornherein den ihrem Munde ganz natürlichen, weil ebenfalls elementaren, Jauchzer rechtfertigen. Der Aesthetiker wird sich aber nicht damit begnügen. Wäre der besagte Jauchzer etwa lediglich ein wiederaufgenommenes Wort aus der älteren oder der volksthümlichen Sprache, so würde er freilich nur zu prüfen haben, ob der Dichter sein eigenthümliches schönes Recht zu solcher Aufnahme für den Zweck des erhabeneren, prägnanteren, charakteristischeren und reicheren poetischen Ausdruckes auch wirklich in diesem ästhetischen Sinne gebraucht und nicht etwa ungeschickt, lächerlich, taktlos und vielleicht ganz überflüssig gemissbraucht habe. Hier

aber, wo es sich weder nur um einen Jauchzer noch um ein wirkliches Wort handelt, wird ihn die Frage nach einer tieferen ästhetischen Begründung nicht ruhen lassen dürfen.

Nun muss er erkennen, dass dieses gesammte Drama vom Ringe des Nibelungen auf Einer tragischen Grund-Idee beruht. Die Welt ist gespalten in das Element des Unbewussten, Natürlichen und das des Bewussten, Geistigen. In der Natur herrscht das elementare Sinnliche, schuldlos, in seiner reinen, wesenhaften, heiligen Bedeutung. Diese unschuldige, weil noch unbewusste Sinnlichkeit, diese heilige Heiterkeit der Natur wird besonders repräsentirt durch das Element des Wassers. In ihm ruht auch das Symbol aller Sinnlichkeit concentrirt in dem noch unschuldig leuchtenden Golde des Rheines. Indem nun zu Anfang des „Rheingoldes“ der leidenschaftlich begehrende Nibelung das Gold raubt und in der zweiten Scene der schlau spekulirende Loge Wotan vorführt, seiner zu begehren, beginnt schon vor unsern Augen die verderblichn Mischung der beiden Elemente und zugleich die Tragödie. Künstlich zum Reife geschmiedet, wie es in der dritten Scene erscheint, wird das Gold ein Symbol jener verderblichen Sinnlichkeit, die als ein unstillbares Begehren nach dem Golde und seiner Macht sich äussert. Auf dieses Begehren concentrirt, muss auch der Geist, das ideelle Element des Bewusstseins, also auch die Götterwelt, wie die vierte und letzte Scene des „Rheingoldes“ prophetisch zeigt, dem Verderblichen zum Opfer fallen. Dies ist die eigentliche Tragödie des Menschengeschlechts. Aus dieser Mischung, als der ersten Schuld, entspringt der Mensch: zum Kampfe zwischen Gut und Böse. Das von ihm kämpfend wieder errungene entehrte Symbol der Sinnlichkeit, das Gold, kehrt erst mit seinem Tode, der die Schuld sühnt, in das heimatliche Reich der Unschuld, das Wasser-Element zurück. Aber die Liebe, der einst geflucht ward mit dem Gewinne des Goldes, mit seinem Versenken in das schuldlose Ur-Element der Nater erhebt sie sich ebenfalls entsühnt wie die Sonne einer neuen Welt: der reinste ideale Ertrag des grossen tragischen Kampfes.

Es ist dies, nebenbei gesagt, etwa der berüchtigte „unmoralische“ ja, „brutale“ Inhalt des Nibelungenringes. Es ist dies insbesondere der Inhalt des Vorspieles, das, wie Herr Otto Friese dem Frauen-Verein zu Neustadt a. d. D.

versicherte: „an Gemeinheit und Unnatur das Aeusserste leistet“, so dass er fürchtete: „durch Mittheilung einiger Proben das Gefühl der Damen zu verletzen“. Zu diesen Proben würde zwar wohl nicht Loge's Wort gehört haben: „So weit Leben und Weben, in Wasser, Erd' und Luft, viel frug ich, forschte bei Allen, wo Kraft sich nur rührt und Keime sich regen, was wohl dem Manne mächtiger dünk', als Weibes Wonne und Werth“, „doch so weit Leben und Weben, verlacht nur ward meine fragende List: in Wasser, Erd' und Luft lassen will nichts von Lieb' und Weib!“ Er würde damit seiner Behauptung ebensosehr widersprochen haben, wie der nebenstehenden von der „äussersten Unnatur“ durch die zwei Seiten vorher stehende von der „grossen Kluft zwischen dem modernen Empfinden und den Gefühlen dieser Naturmenschen!“ Aber gewiss würde er uns den Pudel nicht erspart haben, zu dem wir nun wieder zurück kehren können. Die oben entwickelte Grundidee des Dramas klar im Bewusstsein, musste der Aesthetiker es ganz natürlich finden, dass man, je mehr man in dem Drama gegen den Anfang zurückgeht, je mehr dem elementaren, rein sinnlichen Reiche sich nähert, daraus das Ganze, wie alles Werden, an's Licht steigt. Von allen vier Theilen des Festspieles steht „Rheingold“ diesem Elementaren am nächsten. Hier haben wir es nur mit Geistern, seien es Götter, Riesen, Zwerge oder Nichsen, zu thun. Die Elemente selbst, Wasser, Feuer und Erde, spielen eine bedeutende Rolle und bilden den Schauplatz der Begebenheiten. Vom „Rheingolde“ wieder ist naturgemäss die erste Scene nach Schauplatz, Stimmung und Handlung die elementarste, sinnlichste. Sie spielt ganz in jenem Ur-Elemente des unschuldigen Wassers, den Elivagar des Rheines, dem heiligen Gewoge, dem „weihlichen Wag“, wie wir es nun verstehen. In dieser ersten Scene wiederum musste nun folgerichtig der Anfang noch fast ganz das rein elementare Wesen zeigen, dem das instrumentale Vorspiel durch die absolute Kunst der Musik vollendeten Ausdruck verliehen hatte. Aus dem Tone wird dann das Wort, wie aus dem Urwasser die Welt des Scheines mit ihrem bewussten Lebensspiel. Die Klänge der Instrumental-Einleitung, das harmonische Wogen der heiligen Wellen des Rheines um die Wiege des noch schlummernden Goldes, tönen noch durch die ganze erste Scene nach. Hat sich der Vorhang gehoben,

so sieht man nun auch dieses Wogen der Wellen, das Wallen zur Wiege, den ganzen „weihlichen Wag“, den man bisher nur gehört. Das Auge schafft die erste Brücke aus dem unbewussten Empfinden in das bewusste Erkennen, womit ja das Drama des Lebens überhaupt, also auch schon die Introduction, das Vorspiel zur Tragödie der Menschheit beginnt. Diese Tragödie beruht eben auf dem Bewusstwerden und damit der Vereinzelung, der Individuation des Universalen nach den Gesetzen der Erscheinung. Diese Vereinzelung erscheint zunächst in der einzigen Gestalt der um die Wiege des Goldes schwimmenden Nichse Woglinde, welche nach und nach aus dem Dämmer der Wogen in unsern Blick fällt. Wie aus dem Grunde des universalen Ur-Elementes unbewusster Sinnlichkeit taucht diese einzelne, zwar noch minder entschieden individuelle, mehr noch mit dem Wesen ihrer ganzen elementaren Gattung verschwimmende Gestalt hervor. Nachdem aber hier das Auge zunächst die Form erblickt im formlosen Gewoge des Wassers, so beginnt nun auch das Ohr Töne zu vernehmen, die nicht mehr nur absolute Musik, Ausdruck des rein Unbewussten und Sinnlichen, sondern bereits gesungene Töne eines mit Bewusstsein begabten Wesens sind: nur noch nicht sogleich wirkliche Worte. Begönne das Rheingold mit den neuhochdeutschen abstracten Worten: „Heiliges Gewässer, woge, du Welle! Walle zur Wiege, traute geweihte Woge! Walle, walle, du heilig Geweihte!“ — nun, so würde das eben auch nur ein einfacher Operntext wie viele sein. Woglinde aber singt zunächst nicht wirkliche Worte, wie etwa irgend ein Schiffer im Kahne sie Abends an Liebchens Seite ebenso gut über die Wogen singen könnte. Vielmehr, als sie aus dem Elemente des Unbewussten zuerst an ein dämmerndes Licht des sichtenden Bewusstseins taucht, und damit den Beginn der gewaltigsten Tragödie bezeichnet, da hebt sie dieses Drama auch mit Lauten an, die halb noch rein musikalische, möglichst „schön tönende“ Klänge, halb nur erst in solchem musikalischen Lautelemente sich gleichsam auflösende Wurzeln (weih- und vâg-) sind. Die aus solchen Wurzeln sich bestimmt ausbildende S p r a c h e muss ja dem elementaren Wesen der Wassermädchen zunächst ganz fremdartig sein. Dass also Woglinde statt mit jenem gutdeutschen: „geweihte Woge“ oder „heilig Gewässer“ mit dem im Grunde erst wahrhaft gut deutschen, aber eben noch elementaren Jauchzer:

„Weia Waga“ ihren Gesang beginnt, erst nach und nach also mit ihrer Rede aus der Klangwelt in die Welt der Worte übergeht, — das muss hiernach den Aesthetiker ganz so nothwendig, weil durchaus nur natürlich dünken, wie es dem Dichter natürlich war, dass er aus der künstlerischen Inspiration, ganz in seinem Stoffe lebend, diese einfachen Jauchzlaute seiner Nichse in den Mund legen musste.

Sollte aber Jemand aus der Reihe der unverbesserlichen „Hetzer“ im weiteren Verlaufe der ersten Scene auf jenen Vers mit gleichem spöttischen Gelächter weisen, der von dem „weihlichen Wag“ ausdrücklich spricht, so dürfte ihm dann wiederum der Sprachgelehrte — der wahrlich gar nicht so sehr gelehrt zu sein braucht, um das wenigstens zu können — gerade an diesen ersichtlichen „Worten“ beweisen, was ich zuvor versucht: dass der erste verlachte Jauchzer der armen Nichse, wie er da steht, nicht nur als solcher dastehen kann, sondern in seiner halb musikalischen, halb „wurzelhaft syllabischen“ Form wirklich einen sprachlichen Sinn hat. Womit ich auf den Punkt zurückgekehrt bin, von dem ich ausging, und erwiesen zu haben hoffe, dass Richard Wagner doch ein etwas besserer Aesthetiker und Sprachgelehrter sei, als seine fachmännischen Feinde wenigstens ihm gegenüber von sich glauben machen.

„Strichnin“.

Eine giftige Operation in sieben Streichen.

(1884.)

„Vedrai, carino,
— — — — —
che bel rimedio
ti voglio dar!“
„Dr. Amato Strix.“

Erster Streich.

„Aber warum werden denn nicht bessere Striche gemacht?“

O, welch eine vernünftige Frage inmitten all’ des Gelärms von fraglos streichenden Rothstiften und ziellos klapperndem Getrappel idealistischer Principien-Reiterei!

Es hat etwas Komisches, wenn man von Bühnen, welche nun einmal ihr Publikum durch einabendliche Sola-„Walküre“ opernmässig amüsiren wollen, mit kategorischer Ohnmächtigkeit verlangt: „Streicht nicht! Das darf nicht sein!“ — Ja, freilich, es verstösst durchaus gegen die Gesetze des Kunstwerkes. Dann trifft es aber gewiss nicht „die Regeln, wie sie der Schuster kennt, dem die Arbeit unter den Händen brennt“. Der Wagnerianer, dem es mit seiner Sache heiliger Ernst ist, kann sich vor die Pforten von Bayreuth setzen und sagen: „Hier sitz’ ich zur Wacht, hüte den Hof, wehre die Halle dem Feind“, und er kann verlangen, dass die „Nibelungen“ dort weder in Stücken, noch mit Strichen gegeben werden. Noch besser, wenn er es zu Wege zu bringen vermöchte, dass sie überhaupt dort gegeben werden könnten. Wer aber „bringt ihm den Ring“? — Will dagegen derselbe sittenstrenge Wagnerianer den in ihrem Gott vergnügten Operndirectoren in West und Ost oder den an ihren Amtsstock gebundenen Capellmeistern in Nord und Süd des deutschen Vaterlandes in das Gewissen reden: dass man solche Werke nur dann geben soll, wenn man sie „up ewig ungedeelt“ geben kann, — wenn man lauter solche erste Wotane, Siegfriede und Brünnhilden besitzt, denen nicht die „Striche“ immer am besten liegen, und wenn man ein Publikum vor

sich hat, das — von aller bösen „Kritik“ verschont — vor jedem Rothstift schon von ferne in Stierwuth geräth: wenn der Wagnerianer Das will, dann wirkt sein Idealismus wie der Schrei in den Wald, der die Stelle nicht trifft, wo das Echo ist. Ein Lärm mehr in der lärmenden Welt!

Aber den braven Mann lobe ich mir, der da neulich ganz naiv frug: „Ja, warum macht man nur nicht bessere Striche?“

Da ist etwas berührt, was überall möglich ist, — woran Niemand sich ärgern kann, — was nicht einmal besondere Mühsal bereitet, wenn die amtsstockpflichtigen Meister nur einigermassen wissen, wie „musikalische Uebergänge“ gemacht werden; und das wäre doch das Wenigste, was man von ihnen, auch im geordneten Schlendrian der Oper, erwarten dürfte. — Da die „Wagner-Oper“, genannt „Die Walküre“, auch im Opernhause noch nicht aufhört, im Grunde ihrer armen Seele eigentlich ein Drama zu sein: so wird der „bessere“ Strich, den man ihr angedeihen lässt, gewiss der Dramato-Strich, nämlich derjenige sein, welcher nach dem dramatischen Sinne der betreffenden Stelle sich richtet. Der Opernsinn sagt kurzweg: „Gestrichen muss werden!“ Der dramatische Sinn sagt: „Nun schön, dann streicht mal hier und nicht da!“ Es kann den Herren Virtuosen ja ganz gleichgültig sein, sie sind doch ebenso gewandt auf der E-Saite wie auf der G-Saite. Aber es muss ihnen freilich vorher gesagt werden. Das ist doch nicht zu verlangen, dass der Opernsinn auch noch den dramatischen Sinn gleich mit vertreten und versorgen soll! Es müsste also wohl irgendwo einen Geheimen Ober-Streich-Rath geben, der das Geschäft für ihn besorgt. „Im Gemerk verrichtet er still sein strenges Werk“; und nachher brauchen die Meister vom Stuhle nur noch das „Versingen und Verthun“ zu absolviren. Das macht sich auf dem wohlgeübten Streichinstrumente dann ganz leicht, fast wie von selber.

Ja, selbst der Geheime Ober-Streich-Rath würde nicht einmal nöthig sein, und die ganze Geschichte könnte getrost so dumm und elend bleiben, wie sie es meistens zu sein pflegt: wenn nur nicht die „bessern Striche“ sowohl für die Sänger wie für das Publikum, kurz, für die ganze Wirkung der Sache und somit auch für das wesentliche Interesse der Directionen von sehr entschiedenem Vortheil wären. Es ist „profitabel“ gut zu streichen. „E un certo balsamo, che porto

adosso." Anderenfalls würde man gar nicht erst den Mund deshalb aufzuthun brauchen. Das reine Mitleiden zwingt den Widerwillen zum Reden und Rathen, nicht etwa das Mitleiden mit dem geschändeten Kunstwerke (bewahre! das braucht nicht unser Mitleiden, nur unsere reinigende That!), sondern mit dem „Operntheater" in seinen gewichtigsten Elementen und „heiligsten" Interessen. Denn immerhin bleibt auch das Operntheater eine bunte Spielschachtel voller „Möglichkeiten". So ist es sehr möglich, dass dieses und jenes Theater unter seine Interessen noch den äusseren Anstand rechnet Will ein solches durchaus die „Walküre" geben, weil es der Anstand gebietet, sie auf dem Repertoire zu haben, so dürfte es wohl auch hernach etwas darauf halten, dies „anständig" zu machen, d. h wenn mit Strichen, so doch mit guten. Denn es ist in allen Fällen besser, wenn man Etwas gut macht, als wenn man es schlecht macht, auch bei schlechten Dingen. „Ordentlich oder gar nicht" sagt der Berliner, der sich auf solche Dinge versteht.

Wenn denn doch einmal vergiftet werden muss, dann besorge man auch diese böse Sache ordentlich, damit das bedauernswerthe Object wenigstens eines anständigen Todes stirbt und sich nicht lange zu quälen braucht; dies gilt, wie in jedem anderen Falle, so auch von der Strychnin-Vergiftung, welcher im modernen Durchschnitts-Opernhause das musikalische Drama „Die Walküre" (geboren als erster Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" von R. Wagner) gewöhnlich zu erliegen hat. — „Sie starb — doch Siegfried, der genas". Wollen wir hoffen?

Zweiter Streich.

Die Verbreitung der „Nibelungen" über die Bühnen, auch zweiten und dritten Ranges, liegt jetzt in der Luft. Da ist es denn vorauszusetzen, dass nach einigen glänzenden Vorbildern die Opernleitungen und Capellmeister dem Gesammtwerke gegenüber schon von vornherein Streik machen, indem sie nur erst die „Walküre" zu geben wagen, und darin

dann munter weiterstreichen werden. Die Striche sind ja überhaupt das Wichtigste an jedem neuen Werke; daher denn auch jeder einsichtsvolle Capellmeister, sobald er vernimmt, dass „auch bei uns die »Walküre« angekauft ist“, sich zu allererst an seinen nächsten, schon nibelungisch bewährten Collegen wendet mit der Bitte um die „dortigen Striche“. „Dare tel posso, se il vuoi provar“ ist die freundliche Antwort. Dadurch wird aus einem Uebel ein Erbübel; umsomehr also bleibt es zu wünschen, dass das erste Uebel wenigstens ein möglichst gutgartetes gewesen sein möchte.

Die allerbeste Art wäre vielleicht der radicale Knochenfrass. So schlug Wagner selber scherzhaft vor: da doch einmal „nur“ der erste und dritte Act der „Walküre“, als die bewährten Hülsen der Tragödie, für operntauglich gelten, so sollte der zweite Act, als der harte Kern des Dramas, lieber gleich ganz gestrichen werden. Man brauchte dann nur an Stelle des verfolgenden Wotan im dritten Act die Person des verfolgenden Hunding, als geheimen Vaters einer zahlreichen Walkürenfamilie und dunkeln Besitzers eines verruchten Feuerzaubers, einzusetzen. Was inzwischen mit Siegmund und Sieglinde geschehen ist, das erzählt ja Brünnhilde ihren Schwestern, zwar in aller Eile, aber doch einigermassen deutlich, wenn man sie nur sonst verstehen kann. Probatum est! — Aber — damit wird der Abend wieder nicht gefüllt, und man müsste nach dem Feuerzauber noch das „Schlecht bewachte Mädchen“ geben oder nach dem „Liebesduett“ etwa einige internationale Solotänze oder einen spanischen Geiger einschieben. Derlei Ersatz-Streicher passen Manchem denn doch nicht und kosteten auch so viel mehr Spiel- oder Tanz- oder Streichhonorar. Also: „mit Anderem drohe, als Hunding's Streichen!“

Es ist Schade um den zweiten Act; aber er ist vor jeder irgend möglichen Hof- und Stadttheater-Operation des Gespielt-, Gepfiffen- und Gestrichenwerdens nicht zu retten. „Vom Bleiben zwingt ihr ihn nie!“ Doch „der Traurigste ist er von Allen“. Zwar — es kommen ja auch ganz hübsche Stellen für das breite Ohr des Opernhauses darin vor. Das „Hojotoho!“ wird sogar, seit Frau Reicher-Kindermann damit durchschlug, auch bei anderen tapferen Walküren applaudirt; und die „Todkündung“ hat „so etwas Grossartiges an sich“ („stylvoll“ meint der Herr Professor der Aesthetik) —

wenn blos der „Gaul“ nicht wäre! Aber den kann man ja getrost wegstreicheln — lammfromm, wie er schon ist — ohne der Musik dabei wehe zu thun: man braucht dazu nicht einmal einen Capellmeister, sondern nur keinen Stallknecht mehr. Hat man überdies eine gute Fricka (was vereinzelt vorkommt und unter ganz besonderen Umständen die Veranlassung ist, dass man die Rolle, damit sie nur ja „undankbar“ bleibt, rasch einer anderen Sängerin überträgt!), — so kann man auch den Anfangstheil des Actes recht hübsch herausbringen. Das Publikum hält freilich, nach kritischer Vorschrift, daran fest, dass die Fricka „undankbar“ sei, — nämlich ohne jedes Dankgefühl gegen die schöne Liebesscene im ersten Act. Das Publikum liebt es durchaus nicht, nach solchen erotischen Ergriffenheiten wieder an die Gesetze der Moral erinnert zu werden; das überlässt es gern wiederum der Kritik, welche, blindgeboren, diese Gesetze in der „Walküre“ überhaupt vermisst und darüber moralisch raisonnirt, doch aber verlangt, dass die ganze „Oper“ aus ersten Acten und Liebesliedern bestehen sollte. Ein ethisches Problem! — Der Schluss des zweiten Actes ist dagegen ein scenisches Problem; das reizt den Regisseur und den Maschinenmeister: am Ende bringen sie doch einmal etwas höchst Frappantes zu Stande. Bis jetzt hat es noch nirgends recht geklappt, und man frug sich nach dem Fallen des Vorhanges immer etwas betroffen: „Wisst Ihr, wie das ward?“ In solchen Fragezeichen verhäkelt sich der Applaus und wird lange nicht so stürmisch, wie es dem dramatischen Barometerstande der Scene entspricht. Dann sagt die Kritik: „Was hab’ ich gesagt?!“ und freut sich ihres Erfolges. Aber — es könnte doch einmal klappen: und dies „Klappen“ gehört durchaus zum Handwerk: also streichen wir auch den Actschluss lieber nicht. Wenn schon, denn schon.

Bleibt noch die grosse „Wotan-Erzählung“. — „Was geht uns die Erzählung an?“ — Da muss denn doch der Rothstift dran! Die Walküre auf dem Isolirschemel der Opernbühne, dieses streich- und bleichsüchtige Geschöpf von Capellmeisters Gnaden, diese armselige Zulassungsünde der Directionsraison, diese Walküre langweilt sich ja „bis zum Todkünden“, wenn ihr erst noch so viel excentrisch-cyklische Nibelungen-Tragik zugemuthet wird. Das geht sie, die Opernwalküre, ja gar Nichts an! Sie, die Opernwalküre, will nichts weiter,

als wissen, was sie im zweiten Act thun soll, — um es dann einigermassen motivirter Weise nicht zu thun und im dritten Akt dafür bestraft zu werden. Beides Dinge, welche auch dem Publikum recht sympathisch sind, — was man von dem in die Isolirsphäre verirrten Träger der Universaltragik, Wotan, nicht eben behaupten kann. „Was will der hier? Er gefällt mir nicht!“ Aber er ist einmal drin, also muss er so lange „gestrichen“ werden, bis es ihm, der Walküre und dem Publikum gut thut.

Gleichviel worin die Nothwendigkeit dieser Streichcur besteht — sie vorausgesetzt, dürfen es dann aber nicht solche Striche sein, die Allen wehe thun. Also, nochmals und abermals: gute Striche. Wer dieser Logik sich verschliesst, dem ist überhaupt nicht mehr zu helfen. Der giebt auch keine „Opernwalküre“ mehr, sondern eine „miserable Opernvorstellung“, ob „Walküre“ — „Carmen“ — „Makkabäer“ — „Don Juan“: miserabel ist miserabel und geht uns Nichts an.

Dritter Streich.

Jetzt betrachten wir uns einmal etwas näher die Situation bei der sog. Wotan-Erzählung im zweiten Acte auf der Isola bella einer einzelstehenden, aber anständig versorgten Repertoire-„Walküre“, „Lieblingsoper des Publikums“.

Der alte, echte, grosse Göttervater der germanischen Welttragödie vom „Ringe des Nibelungen“, diese urgewaltige Phantasiegestalt des germanischen Volksgemüthes, der hat freilich seinem „kühnen, herrlichen Kinde“, der hehren Tochter der „weihlich weisesten Wala Erda“ und der einstigen welterlösenden Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“ gar viel mehr zu sagen, als der Opern-Wotan seiner Opern-Walküre, die von Alledem gar Nichts weiss. Des Letzteren Mittheilungen beschränken sich im Wesentlichen darauf: „Es giebt einen verfluchten Ring, von einem Nibelungen aus geraubtem Rheingold geschmiedet, dessen Besitz masslose Macht verschaffen soll. Zwar habe ich ihn schon einmal dem Nibelungen listig entrissen; doch musste ich damit den Riesen

den Bau meiner Burg Walhall lohnen. Wenn nun der Nibelung den Ring zurückgewinnt, dann ist Walhall und alle Göttermacht verloren; deshalb müsste ich ihm zuvorkommen und dem Riesen das Kleinod wieder entringen. Da bindet mich aber der alte Bauvertrag. Also brauche ich einen freien, von mir unabhängig wirkenden Helden, der für mich die That vollbringt. Siegmund der Wälsung sollte das sein; er ist es nicht, — auch er nur mein Werkzeug, das ich für Fricka's Recht vernichten muss. Ist mir nun diese letzte Hoffnung geraubt: so fahre denn hin, Götterpracht und Weltherrschaft! Ich will nur noch das Ende. — Vollbringe Fricka's Willen: Hunding siege, Siegmund falle! Das sei der Walküre Werk!"

Man sieht: das sind ganz einfache und gar nicht besonders mysteriöse Dinge, die jede Opern-Walküre nach einmaligem Anhören recht wohl begreifen muss; und wenn es dem Opern-Wotan nur einigermassen bequem gemacht wird, sich deutlich mitzutheilen — was überall von grösster Wichtigkeit ist —: so weiss auch das Opernpublihum hiernach völlig Bescheid, weswegen auf den zweiten Act der dritte Act folgt. An die „Welttragödie" denkt ja natürlich kein Mensch; und wie sollte er auch darauf kommen, wenn man ihm von vornherein feierlich anzeigt: „Verehrtes Abonnement, heute giebt es eine Sola-»Opern-Walküre« — Liebeslied — Todkündung — Walkürenritt — Abschied und Feuerzauber, lauter erste Kräfte, meisterhaft geleitetes Orchester, neue stylvolle Decorationen und erstaunliche Maschinerie; für Nicht-Abonnenten Extra-Preise!" — Und die Kritik sagt: Bravo!

Was geschieht aber gewöhnlich inmitten dieser glänzenden Gesellschaft exquisiter Operngenüsse?

Es giebt eine Stelle, wo das theatralische Anstandsgefühl rettungslos auf eine Sandbank fährt und der dramatische Unverstand im geretteten Boot allein weiterschaukelt. Das ist die Wotan-Erzählung. Da berichtet dann Opern-Wotan seiner Opern-Walküre mit lästiger Ausführlichkeit gerade nur Das, was ihm, als erstem Bariton, in andauernd tiefer Basslage ganz schändlich schwer fällt zu singen, weshalb er es nur mühsam und unverständlich herunterwürgt und dem Publikum damit jene unvermeidliche Langeweile der Verständnisslosigkeit bereitet, welche nur aufgehoben werden könnte durch

den endlichen Eintritt eines glänzend sich documentirenden logischen Zwecks der ganzen declamatorischen Anstrengung. Anstatt dessen aber bricht der gequälte Opern-Wotan gerade dort ab, wo sich sein Gesang schwungvoll erheben will zu der schliesslichen Mittheilung eben des Wichtigsten, was gerade auch die Opern-Walküre für den weiteren Fortgang der Handlung durchaus nothwendig wissen muss, was auch das Opernpublikum sofort verstehen und was den dumpfen Nebeldruck von dem langen Ton- und Wort-Ringkampfe am Hintergaumen des Baritons wieder wohlthuend lichten würde. Er erzählt eine lange Geschichte, nicht nur vom Ring und Nibelung, sondern auch von Erda und Brünnhilde, von Helden und Walküren, und dann schnappt er ab und segnet mit Emphase einen „Nibelungen-Sohn", der „in der Oper gar nicht vorkommt". — „Wer ist der Mensch?" fragt das Publikum. „Dove mi stà?" — fragt die Oper. — Auch ist es der richtigen Opern-Walküre ganz einerlei, ob sie die Tochter einer gewissen Erda ist, die kein Mensch hier am Orte kennt; und dass Walküren existiren — das ist ja „selbstredend" — das muss man ja schon dem Theaterzettel glauben; und dann treten sie ja im dritten Act persönlich auf und singen sogar, vorn an der Rampe, einen achtstimmigen Gesang, was doch ganz gegen Wagner's Princip, also sehr schön ist! — Was aber die Opern-Walküre überhaupt dazu bewegt, die Sache mit Siegmund im Interesse ihres unverständlichen Vaters so tragisch zu nehmen, und weshalb es Opern-Wotan so schwer ankommt, Siegmund im Stiche zu lassen und die Walküre dafür zu strafen, weil sie es nicht thun will: das Alles bleibt so dunkel wie der Zweikampf am Schlusse des Actes, der doch wiederum nach allem Anderen der einzige dramatische Lichtpunkt sein sollte. Kurzum: man hat im ersten Acte eine Liebesgeschichte erlebt, und nun drängt sich mit einem Male ein Conflict der Pflichten vor, den man gar nicht begreift. Die Scene der Wotan-Erzählung in der Oper „Walküre" ist — so gestrichen — überflüssig geworden und in Folge dessen auch dem wohlwollenden Publicum „zu viel".

Es ist gar nicht recht einzusehen, warum man sie unter solchen Umständen nicht lieber ganz streicht. „Lass ihn dir künden, wie das Loos er gekiest!" sagt Fricka. „O sag, Vater, was soll nun dein Kind?" fragt Brünnhilde. „Fromm streite für Fricka!" erklärt Wotan und fährt ab. Gott, wie schön

einfach und kurz das wäre! — Wer aber einmal so entsagend ist, diesen Luxus sich nicht zu gestatten, sondern auch einen gutwilligen Opern-Wotan nach Kräften „erzählen" lässt — was doch gewiss ein anständiger Zug ist —, der bleibe doch auch noch etwas weiter anständig und lasse den Verstand zu Worte kommen, damit er wenigstens das Richtige und Wichtige mittheile, wie es sich auch in einer anständigen „Oper" schickt.

Vierter Streich.

Warum dies nicht geschieht? „Saper vorresti?" —

Weil der dirigirende Opernsinn die ganze Sache von A bis Z dem amtspflichtig angestellten Musiksinn überlässt. Der Capellmeister, für den es sich dabei nur um eine musikalische Angelegenheit handelt (sofern Wagner für ihn überhaupt „Musik" geschrieben hat), der sieht nun auch nur darnach, wo sich am besten, ohne viel eigene Mühe und Nachhilfe, ein sogen. musikalischer Strich anbringen lässt. Dabei wird es unter Umständen aus künstlerischem Anstandsgefühle für geradezu verbrecherisch erklärt, an der musikalischen Schöpfung eines Meisters, wie Wagner, etwas zu ändern. Also streicht man möglichst so, dass man kaum einen Ton in der Partitur zu verändern braucht. Dass es mindestens ebenso „verbrecherisch" ist, an der dramatischen Schöpfung eines Meisters, wie Wagner, Etwas zu ändern, ja, ganze Fetzen des organischen Zusammenhanges aus dem Gedicht herauszureissen, daran denkt der musikalische Operateur nicht; obwohl er doch sonst denselben Wagner gerade als Dramatiker, nicht aber als Musiker noch eben gelten zu lassen pflegt. Das ist aber doch klar: wenn in einem Werke die Musik so durchaus mit innerer Notwendigkeit aus dem Drama hervorwächst, wie bei Wagner, so muss — stylgemäss — eine jede Aenderung im Drama — und das ist ein jeder Strich — auch eine Aenderung in der Musik zur Folge haben. Die Schonung der Musik, bei der Verletzung des Dramas, ist ein stylistischer Widersinn. An Stelle eines blossen Vandalismus haben wir nun eine positive Geschmacklosig-

keit, eine hybride Zusammenkleisterung von dramatischer Zusammenhangslosigkeit und musikalischem Zusammenhang. Und das ist noch viel schlimmer.

Nun kann aber sogar ein Vandale anständig sein. Zum Beispiel: er schlägt der Statue nicht den Kopf ab und überlässt der Welt den Torso zur archäologischen Bewunderung; sondern er lässt nur den Kopf übrig und sagt: „Da habt ihr eine schöne Büste". Dieser Vandale hat schon einen ästhetischen Anflug. Er hat der Statue ins Gesicht geschaut und gefunden, dass dies die Hauptsache sei, weil darin der Ausdruck des ganzen Menschen (den er im Uebrigen „als Sklaven nicht geschenkt haben" möchte!) sozusagen auf die Spitze getrieben ist. Zerstört muss werden; das liegt in der Race, und auch aus praktischen Gründen: die ganze Statue hat keinen Platz im Drachenschiff, das die Beute der Sippe nach Hause fährt; — also nimmt man die Hauptsache mit und lässt den Rest, der ohne Kopf doch nichts mehr bedeutet, in der Wüste der Verheerung achtlos zu Staub zertrümmern.

Der ästhetische Vandale — „Dramatostrix" darf er sich nennen — der würde demnach auch der Wotan-Erzählung in das düstere Gesicht schauen; d. h. er würde sie nach dem dramatischen Gehalte fragen, der sich im Drachenschiff der Oper eben noch bergen lässt. Ist Der einmal festgestellt und zur Conservirung bei Seite gelegt, dann ist es Sache des Musikers, mag er selbst geborener Vandale oder von welcher Race sonst immer sein, dieser concentrirten Säure von Operndramatik gemäss frischweg die Musik umzucomponiren. — Ja, das ist der Prüfstein für das Gold der Gesinnung ästhetischer Vandalen! Wer das nicht wagt, der soll überhaupt gar keine Striche wagen; und wenn er ohne das Wagniss der Striche nicht zur „Walküre" kommen kann, dann — soll er sie überhaupt ungeschoren lassen. Eines hängt am Anderen. „Können wir die »Walküre« mit Anstand geben?" — „Nur mit einigen »Strichen«, aus diesen und jenen triftigen künstlerischen Gründen." — „Also machen wir dramatische Striche, möglichst sparsam, aber gut." — „Recht so! und jetzt die Musik darnach eingerichtet, dass es wieder hübsch zusammenwächst." — Nach dem ersten ästhetischen Vandalismus gegen das Drama ist das musikalische „Verbrechen" eine solche „Kleinigkeit", dass ein Franz Moor sich damit gar nicht abgeben würde. So etwas

sind Aufgaben für die „Spiegelberger, die wir kennen", — die mit dem beliebten „Loch im Register" arbeiten! — Aber da bekommen die Herren Räuber plötzlich das ästhetische Herzklopfen („senti lo battere? tocca mi quà!") und sie thun ihre musikalische „Pflicht", dass es zum Heulen und Zähneklappen ist. Und doch sollten sie etwas darauf geben, wenigstens unter einem braven Hauptmann aus der Sippe des „Dramatostrix" rauben, sengen und morden zu dürfen. Denn das dramatische Strichnin kommt nur auf das grosse Conto des theatralischen Bühneneffects (non è naturale e dà disgusto!" seufzt der idealistische Wagnerianer). — Aber die musikalische Operation ist hernach geradezu eine Forderung des Styles („ma lo speziale non lo sa far!" — murrt der regelrechte Capellmeister). — So wäre doch immerhin wenigstens ein Anfang gemacht, auch auf der modernen Opernbühne das Regiment des „Styles" zu begründen, wenn auch auf etwas eigentümliche, operative Art! —

Fünfter Streich.

Fragen wir nun, da Wagnerianer und Capellmeister uns im Stich lassen, unseren berufenen Führer im Streik, den Opern-Wotan selbst, in einer guten Stunde („se sei buonino"), wie er etwa solchen leisen Anfang, beispielsweise, bei seiner berüchtigten „Erzählung" riskiren würde. Er dürfte, wohlbelehrter Weise, nach einiger Rücksprache nämlich mit dem „dramatischen Sinn", sich etwa folgendermassen äussern.

„Ich würde meine »Auslassungen« jedenfalls möglichst auf den ersten Theil der Erzählung beschränken, indem ich dort gleich anfangs von Loge und dann von Erda, den Helden und Walküren ganz schwiege, um nur erst den drei Mittheilungen über mich selbst („Als junger Liebe — mein Sinn", „von der Liebe doch — nach Minne!"), über Alberich und über den Ring zu genügen. Wenn dann, zur Erholung meines Sängers von der »tiefen Lage«, Brünnhilde mich gleich nach der ersten Erwähnung Walhalls: »der Burg, von Riesen gebaut«, mit ihrer schönen Stelle unterbräche: »Deinen Saal füllen dir Helden« u. s. f., so

könnte alsbald die 1. Hauptsache sich anschliessen: »Wenn der Nib'lung den Ring zurück je gewänne« bis: »Zu aller Edlen endloser Schmach!« und ebenso dann die 2. Hauptsache: »Dem Riesen drum müsst ich den Ring entreissen, den selbst als Zoll ich ihm zahlte» bis: »Der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht!« Dies darf ich mir durchaus nicht streichen lassen. Mit der 3. Hauptsache aber: »Nur Einer könnte, was ich nicht kann« beginnt der wichtigste zweite Theil meiner Mittheilungen, wo nun an Stelle der sonst gerade dort üblichen »grossen Striche« vielmehr die irgend möglichste Strichlosigkeit überhaupt eintreten sollte." — So der wohlbelehrte Opern-Wotan. —

Wenn aber freilich der angegriffene Bariton bei dem (für den Musiksinn leider nur allzubequemen) Strichworte „Wunsch" den wirklich als berechtigt anzuerkennenden Wunsch äussern sollte, dass er seine theuren Kräfte doch lieber für die späteren, gewaltigeren Stellen aufsparen dürfe, dann möchte der Capellmeister noch einmal einen Freudensprung von E zu A machen („wünscht sie auch einzig mein Wunsch!" -e a-) und dann Brünnhilde fortfahren lassen: „Doch der Wälsung, Siegmund, wirkt er nicht selbst?" Damit ist in der That die gefährliche Stelle mit der Sandbank (den „Wag" nennen es die Schiffer) glücklich ganz überwunden, und es kann flott weitergehen. Denn, ist der Bariton gescheidt, so verwendet er die vorhin wirklich ersparten Kräfte nun auf eine vollständige Wiedergabe der ganzen ausdrucksvollen Stelle von „Ich berührte Alberich's Ring" bis zum „Ende". Nur, wenn das absolut nicht angeht, ohne das Obiges oder das Folgende aus Kraft- oder Ausdrucks-Mangel wirkungslos würde, so wird ihm der Capellmeister den Rothstift auch noch als Brücke über diese Lücke seiner Fähigkeiten legen dürfen, sodass er gleich bequemlich dahin fahren kann, wo die „herrische Pracht dahinfährt".

Wotan: „Das Ende! Das Ende!"

„Fort mit dem schamlosen Albensohn!" ruft hier aber Opern-Walküre heftig dazwischen. Sie kennt ihn nicht. Ist auch unmoralisch! Reine Luft dem gerechten Opernsinn! — Da segelt sichs leicht, ohne jede musikalische Mühe, bis zu der dramatischen Seehöhe:

Brünnhilde: „O sag, künde, was soll nun dein Kind?" —

Worauf jede einigermassen anständige Bühne bei hellem Himmel ohne jeden weiteren Strichregen die Scene ihrem Ende zusteuern lassen kann. Dass es sich für Solche, die gar nicht seefahren, sondern nur über die Klippen klettern wollen, ohne Halsbrechen von „Schütz ich den Wälsung" bis „Ha Freche du!" und von „Kennst du, Kind, meinen Zorn" bis „Wehe dem, den er trifft" gelangen lässt, das hat jeder echtblütige Opernvandale sozusagen in den Fingerspitzen; aber der ästhetische Vandale weiss auch, dass es sich nicht hübsch ausnimmt, und dass es nur ein Luxus an Armseligkeit wäre, der auf die Beförderung des „Stylgefühls" in der Oper absolut keinen Einfluss gewinnen kann!!

Ohnehin sind ja schon an 110 ganze Takte eingespart! Welche Freude in Israel! —

Sechster Streich.

Aber nun sei es recht ausdrücklich und ernstlich erklärt, dass die Rechtfertigung des Streichverfahrens durch das Zeitersparen ganz und gar hinfällig ist. Es wird in der That mit den allermeisten, und zwar gerade mit den allerbösesten und thörichsten Strichen, ungemein wenige „Zeit" erspart. Hält das Publicum, auf welches dabei so sorgliche Rücksicht genommen wird, drei Stunden und 30 Minuten im Theater aus, so wird es auch drei Stunden und 40 Minuten darin aushalten können, zumal wenn man es dadurch ermöglicht, ihm etwas Verständlicheres und daher mehr Fesselndes vorzuführen, als wenn alle Augenblicke einmal zur Ersparung von $1/2$ Minute 10—15 Takte aus dem dramatischen Zusammenhange herausgestrichen sind. Mit dem Zeitersparen dürfen die Streichkünstler sich nicht ausreden! —

Ueberhaupt aber auch nicht mit der Rücksicht auf das Publicum. Dem Publicum kann man Alles bieten, wenn man es ihm nur gut, nämlich anständig und verständig und in dieser Art beständig darbietet. Hierüber hat uns Schiller längst Bescheid gesagt. Ein deutsches Theater,

welches auf diesen seinen Meister nicht achtet, verdient seinen Namen so wenig, wie unser Mitleiden. Wenn man dem Publicum das Schlechteste zumuthet, und es geht darauf ein und findet es bald ganz nett und gut: so darf und soll man es auch wagen, ihm das Beste zuzumuthen, und es wird auch dies über kurz oder lang vortrefflich finden. Darauf aber kommt es eben an, dass das Publicum immer mehr und mehr zu einer solchen Geschmackswandlung erzogen werde. Das echte und rechte „Operntheater" im Style der Verwirrungsperiode (von der classischen Zeit bis zum Einbruch R. Wagner's) wird allerdings von vornherein davon Nichts wissen wollen: es will in der That nur „unterhalten" und davon „profitiren". Aber immer wieder muss es gesagt sein, dass es sich auch mit diesem niedrigsten Verlangen recht wohl verträgt, die erstrebte Unterhaltung dem allbereiten Publicum durch etwas Anständiges und Gutes zu bereiten und sonach auch von etwas Anständigem und Gutem, bald vielleicht um so viel mehr, zu profitiren. Mit dem Schlechten, und vor Allem mit dem Mittelmässigen, wird man ohnehin nicht weit kommen, wenn man nicht zugleich für stäten Wechsel sorgt. Gerade dadurch, dass jedes Einzelne nicht viel werth und gleich dem nächsten Unwerth den Platz räumen muss, wird dann noch ein Schein erweckt, als wäre immerfort etwas Rechtes los und das Theater erfüllte seine Unterhaltungspflicht gegen das Publicum in ausgiebigster Weise. So setzt sich das öffentliche Amüsement vielfach aus einer unaufhörlichen Reihe von Ennuis zusammen. Dies ist doch nicht gerade nöthig! Auch nicht bei einer „Opern-Walküre". Die Ennuis in einer solchen erwachsen aber aus den sinnstörenden „musikalischen" Strichen zu Gunsten des vorgeblichen theatralischen Amüsements. Nein: man liefere dem Publicum für sein Geld das Beste, so gut als möglich. Dann wird es selbst vergessen lernen, nach Amüsement und Ennui zu fragen, weil es sich einfach wohlfühlt.

Aber nun kommt die Sänger-Frage!

Können die Mitglieder dieses eben mit dem Einstudiren der „Walküre" beschäftigten Theaters „das Beste", welches das Werk repräsentirt, „so gut wie möglich" reproduciren? So gut wie irgend möglich? Immer nur so gut, als es ihnen möglich ist. Und das ist ja am Ende bisweilen schlecht genug. — Was dann thun? — Jetzt erst

tritt das hochnothpeinliche Streichrecht in Kraft. Keinen Moment früher, als bis die Rücksicht auf die möglichst gute Wiedergabe des Werkes sich geltend macht, hat der „Strich", musikalisch oder dramatisch, einen Anschein von „Recht". Der Meister selbst gab mitunter („in der Noth") schönste Stellen seiner Werke preis, weil gerade diese Stellen, übel wiedergegeben, den Eindruck noch mehr zerstören mussten, als wenn sie ganz fehlten. Aber daraus soll nimmermehr der dogmatische Schluss gezogen werden: „auch schönste Stellen darf man streichen", sondern allein die mit aller Vorsicht zu befolgende praktische Massregel: „was der Sänger wirklich nur entstellen oder verderben kann, das bleibt — dem Werke besser erspart." Es fragt sich nur noch: ist dies so viel, dass dem Werke am allerbesten die ganze theatralische Wiedergabe überhaupt erspart bliebe? Oder verträgt sich etwa noch, bei sorgsamer Behandlung der wunden Puncte, der hiernach zuerst zu befragende dramatische Sinn mit den von vornherein nothgedrungenen Sänger-Streichungen soweit, dass ein anständiger „Opernsinn" — z. B. ein dramatisches Verständniss der Opern-Walküre — dabei erhalten bleibt?

Das heisst aber nicht, dass der musikalische Streik etwa von der Laune und Bequemlichkeit einzelner tyrannischer Sängerseelen dictirt werden solle. Nichts weniger als Das! Dies steht auf einem ganz anderen Blatte, und zwar auf einem Blatte, wo diese Streike so recht zu den localen Tagesnachrichten gehören. Dabei verhungern aber endlich alle Theile: der Gesang und das Drama. — Die Sänger-Frage lautet nicht: „Was magst du?", sondern: „Was kannst du?" Und darauf vermag freilich nur der rechte, wahrhaftige und wohlgeschulte Musiksinn — immerhin auch „Opern-Sinn" — die richtige Antwort zu geben. Entweder: „Nun zäume dein Ross, reisige Maid!" Oder: „Auf geb ich mein Werk!" Im allerseltensten Falle: „Die Walküre walte frei!"

Siebenter und letzter Streich.

Zum Schlusse: wenn ein Theater heute mit ziemlichem Rechte behaupten kann, dass seine gegenwärtig engagirten Sänger der grossen Aufgabe dieser oder jener bedeutenden Wagnerischen Partie zwar nicht völlig gewachsen sind, dass sie aber doch so viel Mittel und Begabung besitzen, um eine Darstellung der Rolle durch sie, in der ihnen bestmöglichen Form, mit den Anstandsregeln einer guten Bühne noch wohl vereinbar finden und es bedauerlich erscheinen zu lassen, wenn Herr X. gar nicht dazu kommen sollte, den Siegmund zu singen, und Frl. Z. des Ruhmes ganz entbehren müsste, für ihre Brünnhilde gefeiert zu werden: — so ist darauf zu erwidern: alle diese talentvollen Sänger und Sängerinnen, welche da heute nur erst zum Theile es soweit bringen, den ihnen plötzlich zugemutheten schweren und schwersten „Opern-Wagner" künstlerisch zu realisiren, sie würden ihre Fähigkeiten und ihre Leistungen überraschend weit gesteigert finden dürfen, falls es ihnen nur erst vergönnt wäre, in einer geregelten und nachhaltigen Weise „Bayreuther Schule" geniessen zu können, d. h. wenn Bayreuth in der That die Macht gewonnen hätte: Schule zu halten und Schule zu bilden. Lernten unsere Sänger in Bayreuth oder doch von Bayreuth her, durch Bayreuther Vorbilder und Lehrer, den dramatischen Styl Wagner's für Gesang und Darstellung wirklich erst sich erst anzueignen, so würde es ihnen, bei den vorhandenen Talenten, bald nicht mehr schwer fallen, den zunächst ihnen noch vorgeschriebenen „Opern-Wagner" in einer Weise zu realisiren, dass er sich, gerade von ihnen aus, allmählich auch an den Operntheatern zu einem recht ordentlichen „dramatischen Wagner" auswüchse. Gewiss gereichte dies zum Erstaunen und zur Freude auch des Publicums, das dadurch bald im besten Sinne „Wagnerisch" gebildet werden würde! Denn das Publicum verlangt bereits dramatische Wirkungen; und nur, wenn diese durch unsinnige Streichungen zerstört werden, verfällt es wieder darauf, dass es sich nur um Opern-Nummern handele, worin es dann hier und da die „Melodie" vermisst, dies und das noch immer „zu lang" findet, den „Siegfried" für „undankbar", die „Walküre" aber „doch für das Schönste" erklärt.

Siegmund' Liebeslied und Wotan's Abschied beherrschen das Repertoire, und vom „dramatischen Styl" ist keine Rede.

Es giebt jedoch Theater, welche schon jetzt recht schöne Bayreuther Wirkungen verspüren lassen. Da hat irgend eine Beziehung zu Bayreuth stattgefunden, und das wirkt nun heilsam nach. Solche Theater können immer etwas Gutes wagen und werden auch immer etwas Gutes bieten, wenn sie sich nur überall das Bewusstsein ihres Vorzugs thatkräftig bewahren. Eine „strichfreie" Aufführung der „Euryanthe" in Mannheim versetzte mich noch kürzlich in ein solches künstlerisches Wohlgefühl, dass ich z. B. den vorzüglichen Lysiart des Hrn. Planck gar nicht erst als eine besondere Wagnerianische Leistung aus dem musikalisch-scenischen Ensemble hervorheben mag. Und dabei ist „Euryanthe" als dramatisches Ganzes doch gewiss bedenklich genug: aber die Musik war echter Weber, die Gesammtwiedergabe echter Wagner; „was wollt ihr von den Opern mehr?" Aus solchem Boden keimen die besten Möglichkeiten des Operntheaters für eine Bayreuthische Zukunftsernte in Deutschlands Bühnen-Welt. Da können dann mehr und mehr die „Striche" schwinden, und mehr und mehr treten die Werke selbst, in eigener Kraft, Fülle und Schöne, frei aus dem Dust des Modespiels hervor. Nur wenn ein solches Kunstinstitut, etwa in Folge alberner Kritiken oder launenhafter Mitglieder, einmal wieder nachliesse in der Ausbildung und Verwerthung seiner schönen Tugenden und Fähigkeiten, — wenn es also auch wieder solche Striche zuliesse, die schon nicht mehr durch die gemeine Noth der theatralischen Alltagsverhältnisse ihm wirklich geboten sind, — dann hätte man ein Recht zu sagen: „Pfui Teufel, schämt euch!" Während denjenigen Theatern gegenüber, die noch gar nicht angefangen haben, sich auf die Bahn zum Besseren zu begeben, man eben einfach nur sagen kann: „Pfui Teufel! Welche Welt!"

Ein paar Tage vor jener Mannheimer „Euryanthe" erlebte ich eine Frankfurter „Walküre", welche mir das Unheil der „schlechten Striche" so recht zu Gemüte führte und die Nothwendigkeit der „guten" einmal kräftig zu vertreten gebot. Eines aber freute mich dort! Inmitten einer ganzen Anzahl von Kräften, die an Mitteln der Stimmen und des Affectes gar nicht arm waren, aber von musikalisch-dramatischer Ausbildung im Sinne Wagner's noch recht wenig oder

gar Nichts genossen hatten, fand ich einen Sänger wieder, der in seiner bescheidenen Weise durchaus Das gab, was seine Rolle von ihm, als dramatischem Wagnerianer, verlangte, und zwas mit Bewusstsein richtig gab. Dieser Sänger hatte die Rolle des „Hunding" 1876 in Bayreuth gesungen und durch acht Jahre Opernsingens behalten, was er dort gelernt hatte — als einzelne Person wahrscheinlich auch nur für diese einzelne Rolle, in welcher er nun aber auch gewiss manchen begabten Collegen auf der deutschen Opernbühne an Correctheit des Styles, und darum auch an rechter dramatischer Wirkung, übertreffen wird.

Wäre dies einmal von allen Darstellern einer „Opern-Walküre" zu sagen, so könnte man aufhören, von „Opern-Walküre" zu sprechen, und es wären auch keine Striche mehr nöthig, weder schlechte, noch auch gute! —

Das wollen wir hoffen! —

„Für und Wider".

Eine fortschrittliche Betrachtung in rückläufiger Bewegung.

(1882.)

I.

„Wider!"

Kritik! — Kritik! — Ein gar wunderliches Geschöpf, wenn es sich in den Schatten eines grossen Mannes stellt und nun, in plötzliche Verdunkelung und arge Verwirrung gerathen, vergebens nach dem Lichte sucht, das Jenem von jenseits her so reich und hell in die kühn geöffneten Sonnenaugen fällt! Kritik aber hängt immer an den Rockschössen des Grossen und sieht das Genie nur von hinten, wie der Wegebauinspector Wassertreter in W. Raabe's „Abu Telfan" den alten Goethe. Wer aber durch Schicksals Gunst nach vorn gerieth und ihm, dem Grossen mit den Sonnenaugen,

frei in das Gesicht zu sehen vermag, der bleibt leicht bezaubert und gebannt von dem Widerscheine ewigen Lichtes aus jenen strahlenden Gestirnen, wie schwärmende Seelen im Lichte des Mondes. So wird es ihnen Beiden Nacht, denen da hinten das Ewige, das sie nicht erblicken können, und diesen da vorn das Endliche, das sie als Wirklichkeit rings umgibt, und dem sie selber angehören, obwohl sie nachtwandlerisch in die Wolken steigen möchten, in die Lichtheimat des bezaubernden Widerscheines aus den Augen des Genius.

Aber es steigt sich nicht so leicht dahin auf irdischen Füssen, und die Wirklichkeit ist immer vorhanden und bereit zum gefährlichen Anruf. Sie lagert in weiten Kreisen herum, die tausendfältige Wirklichkeit; aber sie ist kurzsichtig vom vielen Sehen, und lange Zeit bemerkt sie nichts von der seltsamen Gruppe, die wieder einmal in ihrer Mitte sich gebildet hat: bis sie zuerst die altbekannten Gestalten der kritischen Hängegensdarmen am Rockschoosse des Grossen im Schatten erkennt, aber noch nicht das Grosse im blendenden Licht. Und wenn sie es ahnt und zu spüren beginnt, ist es für sie das alte Schauspiel, dass überall, wo ein Merkwürdiges sich aufthut, Kritik gleich dicht dabei ist und das Gefolge bildet, das Wort führt und den Zugang vermittelt gegen ein billiges Abonnement oder Brückengeld. Dann heisst Wirklichkeit „Publikum“ und hat vor so hochwichtiger Person „Kritik“ alle Achtung.

Nun regt sich aber auch in den entrückten Gemüthern etlicher der Nachhtwandler an der Vorderseite das Bewusstsein von der Wirklichkeit, und wenn das Glück ihnen hold ist, warten sie nicht den Anruf ab, sondern machen sich selbst auf den Weg, wischen sich die Augen und strecken die Glieder, und suchen „die Welt zu verstehen“, in welcher der einsame Lichtgeist ihnen so wunderbar erschienen ist. Diese Leute mit der frischen Morgenstimmung des Forschergeistes stossen bei ihrer suchenden Umwandelung um das Grosse und in die Kreise der Wirklichkeit bald härtlich wider die dichtgedrängte Kritik, und nothgedrungen, um nur weiter hindurch zur Menge zu kommen, schenken sie ihr, der Kritik, eine angestrengte Beachtung.

Das Genie aber auf seiner Höhe wendet sich nicht, und wenn es sich regt, wie Einer, der Mücken und Fliegen scheucht, weil Summen und Brummen umher ihm die Ruhe des Schauens

zur Sonne zerstört, so schüttelt sich wohl der Rockschoos vor den angehefteten Blicken der Hintermänner, und sie wähnen triumphirend, so halte der Genius Zwiesprach mit ihrer Würde, und schreien und widerbellen mit verstärkter Kraft. Aber der Grosse blickt in die Sonne, die ihm mit Flammenschrift Weltgeheimnisse in die Seele schreibt, und behält für die Schreier der Tiefe Nichts übrig, als seine Verachtung.

Allein da sieht er Tag für Tag seine eigenen Freunde, die von ihm ausgewandert sind, um zu dem Licht auch die Atmosphäre, zum Genius die Welt zu verstehen, — sieht sie mit Verwundern und Bedauern, wie sie zitternd bemüht sind, den Weg zur Menge der Wirklichkeit gerade dort nach hinten zu sich zu bahnen, durch das widerliche Gedränge der lärmenden Wegebauinspectoren und Wassertreter (von ganz anderer Art, als der brave Raabe'sche Vetter aus Nippenburg!), dort, wo das allerdichteste Dunkel herrscht und des Meisters Verachtung gespenstisch umgeht. Da neigt er das Haupt ein wenig zur Seite und ruft ihnen gelegentlich einmal, im Plaudertone, freundlich zu:

„Die Herren Zeitungsschreiber — die einzigen, welche in Deutschland, ohne ein Examen bestanden zu haben, angestellt werden! — leben von unserer Furcht vor ihnen; Unbeachtung, gleichbedeutend mit der Verachtung, ist dagegen ihnen sehr widerwärtig. Vor einigen Jahren hatte ich in Wien einmal dem Sängerpersonale meiner Opern zu sagen, dass ich eine sie betreffende Erklärung ihnen mündlich kundgäbe, nicht aber gedruckt und öffentlich, weil ich die Presse verachte. In den Zeitungen wurde Alles wortgetreu referirt, nur statt: «ich verachte die Presse» war zu zu lesen: «ich hasse die Press». So etwas wie Hass vertragen sie sehr gern, denn «natürlich kann nur der die Presse hassen, welcher die Wahrheit fürchtet»! — Aber auch solche geschickte Fälschungen sollten uns nicht davon abhalten, ohne Hass bei unserer Verachtung zu bleiben: mir wenigstens bekommt sie ganz erträglich.“*)

Wir sollten mehr auf solche Worte hören, liebe Freunde! Wir würden uns nicht nur behaglicher dabei befinden, sondern auch weiter kommen auf unserem Morgenspaziergange

---

*) R. Wagner, „Wollen wir hoffen?“ Bayreuther Blätter, 1879, V, S. 133/4.

in den Volksgarten. Nicht was das Volk sei, lehrt uns Kritik; nur die schlechte Gesellschaft lernen wir kennen und, leider Gottes, wir nehmen Theil an ihr und machen ihre Moden mit: im Handumdrehen sitzt unsere ehrliche Gesinnung im schlechten Styl. Was aber das Volk sei, das sagt uns am besten das Volk selbst: dann nämlich, wenn wir ihm die würdige Zwiesprache mit dem Grossen verschaffen, wenn es einen Blick seines Auges auffängt, und der zündet im Herzen, und es löst sich aus der Seele ein neues Wort, das ist deutsch! Dann sagt uns das Volk, was es ist.

Wir aber verlieren unendliche Zeit und Mühe, gute und schlechte Arbeit, indem wir der Kritik den Gefallen thun, ihr zu glauben, der Weg, den ihre Wassertreter vorgeben vom Volke zum Grossen hin zu bauen, der führe nothwendig auch uns vom Grossen her zum Volk. Sehen wir nicht die Pfade, auf denen die Sonne liegt? Warum schaffen wir die Wegweiser auf solchen Umwegen dahin, um zuletzt beschämt zu merken, dass man an Ort und Stelle kaum darauf hinzublicken braucht. Denn von jeder freien Stätte aus, wo nicht Kritik aufhüpft, die Arme schwingt und breit in den Weg gestellt herrüberruft: „Heda! hier seitwärts geht die gerade Strasse!“ — überall von dort aus sieht man schon, wie die Alpen vor blauem Himmel, das leuchtende Ziel. Nur eben noch heranzutreten hat man, und die ineinander fallenden Blicke sprechen in einem Augenblicke mehr, als Jahrzehnte langes „Für und Wider“, Kritik und Antikritik, Angriff und Abwehr, Verleumdung und Rechtfertigung, Entstellung und Erklärung, und alles das endlos hin- und herwogende Scharmützel des litterarischen Hintertreffens in der „Dunkelgasse“ des Journalismus.

Täuschen wir uns nicht: auch nur als „Leitmotiv“ zu gelegentlichen Aufklärungen über zweifelhafte Kunde im Wirken des Genies lässt sich Thorheit oder Bosheit der Rockschoosgarde nicht benutzen, ohne eine Kraftverschwendung und eine Entwürdigung. Der gerade Weg ist der beste; und der geht auf das lebendig redende Kunstwerk zu. Einmal Dieses zu offenem Worte gelangt — das ist ein Blick zwischen Volk und Genius, Auge in Auge, und ob der Regen in Strömen niedergiesst, und das „Wasser“ unter seinen „Tretern“ in Wogen aufschwillt, — es giebt einen hellen Sonnentag und

ein Kreis der Wirklichkeit ist wieder näher herangezogen um das Ideal.

Erleichtert und verkürzt uns ein solcher Tag der That, wie wir ihn in Bayreuth erleben durften, nicht auch den Forscherweg für jeden nächsten Morgen, in die weiteren Kreise der offen um uns liegenden Welt? Sie rücken uns näher und treten in besseres Licht: nun thut sich uns Schreibelustigen eine würdigere Arbeit auf. Wohl behält es Werth und Wichtigkeit, die Welt zu verstehen, die Wirklichkeit zu durchforschen, der Cultur auf den verschlungenen Wegen des Volksgeistes durch die Civilisationen der Historie nachzuspüren; aber nicht nach den Unkenrufen der Schattenseite, sondern im Lichtscheine, der aus den lebendigen Thaten des Grossen über die Weiten des Lebens selber fällt. Verfangen wir uns nicht bethörter Weise in das wunderliche Gewebe, das jene Schooskinder der genialen Verachtung fortwährend an das Gewand des Grossen als staubaufwirbelnde Schleppe anzuheften sich bemühen; einmal darein verstrickt und in das kleinliche Gefädel abgelenkt, ist unsere beste Arbeit für die reine Förderung der grossen Sache des Ideales so gut wie verloren. Verhelfen wir dagegen, wie immer es gehen möge, dem Kunstwerk selbst zum Wort im Volke, und dem Volke zum Platz im Kunstwerke, zu welchem auch der Begriff des Publikums nothwendig gehört! Von diesem Begriff aus mögen wir dann auf ganz freier Bahn weiter schreiten; wir gelangen bald wie von selber tief hinein in den Begriff der Cultur, und nachdem wir, um das Kunstwerk dem Volke zu geben, dem Meister des Werks zu Dienst gewesen sind, so folgen wir nun weiter seinen Winken und suchen dem Kunstwerk das Volk, dem Volke das Ideal, welches nicht mehr Kunst, sondern Leben wäre.

Dabei kann Kritik uns nicht mehr als Versucherin stören; sie hat Nichts zu einer Sache zu sagen, die sie nicht einmal von hinten zu betrachten vermag. Das Kunstwerk der Zukunft ist ihr ein in die Gegenwart, von der sie lebt, hineingebanntes Opfer ihres litterarischen Berufs; aber die Cultur der Zukunft ist ihr eine Narrheit, der man blindlings auf den Strassen nachläuft und hinterdrein schimpft, ohne gegebenes Thema, rein aus Unsinn.

So ereignet sich denn rasch ein Wechsel der alten Scene. Während jedes neue Wort lebendiger Kunst, das dem Genius

zur Wirklichkeit zu reden gewährt wird, jene Wirklichkeit von allen Seiten näher an den Hügel heranzieht, wo das Grosse heimisch ist: so wird die Arrièregarde der Kritik durch solches populäre Gedränge mehr und mehr von ihrem altgeheiligten Wachtposten in der Dunkelgasse fortgeschoben und läuft nun, da mit der Verachtung des Genies nicht viel mehr anzufangen ist, die einzig freie Strasse entlang, den eifrigen Cultursuchern, den Gesellen des Meisters nach. Und weil sie nicht recht versteht, um was es sich eigentlich handelt, so verwechselt sie in ihrer lispelnden Sprechweise das arische R mit dem semitischen S und hebt ein Geschrei an über den „Wagner-Cultus“.

Damit hängt sie sich nun an unsere Rockschösse, und da mag sie hangen bleiben: uns thut es Nichts. Hinter all dem Unfug lauscht mehr und mehr des deutschen Volkes auf deutsche Kunst, und keine Kritik kann das noch verhindern. Vor uns aber blicken wir auf das Ideal des Lebens, das heissen wir Deutsche Cultur, mit dem Herzschlage christlicher Religion. Wir stehen zwischen zwei Sonnen und doch recht inmitten der Wirklichkeit, aber in einem Kreise stiller Arbeit, und schreiben „Bayreuther Blätter“ für alle Die, welchen das Kunstwerk etwas ernstlicher in das Gewissen redet, dass es doch nicht allein um deswillen in die Welt gekommen sein könne, damit etwa „Kritik“ zu thun habe, und einen Abend lang Publikum sich an dem Grossen und Schönen erfreue.

Unsere Kunst ist ein Kind, das seine Mutter sucht. Achten wir nur auf die Gassen, wo ihre Spur sich verliert, und blicken wir in die Sterne, die Sonnen, die den Weg uns weisen: wie sollten wir noch Musse haben, die graue Thorheit zu „beachten“, welche sich schmähend an unsere Hacken heftet?! Es ist eine verkehrte Welt: die Alten laufen den Jungen nach. So schleppen wir sie noch ein Weilchen mit durch, bis sie auch da nicht weiter können. Nun wird es uns leicht, des Meisters Wunsch zu erfüllen; denn unsere eigene Arbeit zwingt uns zu jener Nichtbeachtung, die, von dem Meister selber geübt, Verachtung wird. Denn zur Verachtung gehört Grösse, Nichtbeachtung ist Pflicht der Gesinnung. Ist aber die Gesinnung „für“ das Grosse in sich selber so gefestet, dass sie das „wider“ nicht mehr erwidernd beachten will und kann: so hat das „Für und Wider“

seinen Werth und sein Interesse verloren, und es bleibt nur die Frage, wie lange noch die Fossilien der Widerkritik im frischen Lufthauch der Gesinnung für das Grosse ihrer völligen Verwitterung zu harren haben. Das ist eine Frage der Zeit; — und so hat jede Partei ihre eigenthümliche „Zukunft“ vor sich, an deren lockend vorschwebendem Bilde sie sich genügen lassen muss.

Du aber magst dir gratuliren, „Kritik“: Deine Zukunft wird auf jeden Fall eher zur Gegenwart werden, als die unsere; eine Civilisation scheidet schneller ab, als wie eine Cultur ersteht.

II.

„Für!“

Wir sollen die Kritik „im Schatten des Grossen“ nicht beachten. Wir haben mehr zu thun und Besseres. Wir sind aus der Periode des Beachtens in die der Nichtbeachtung getreten. Aber das Publicum befand sich bis jetzt noch in der Periode der Achtung, die uns schier antediluvianisch anmuthet. Solange das Publicum so tief im Banne der Kritik stand, dass es das Grosse nicht beachten, oder wenn beachtet, nicht achten lernte, mochte Achtung der Kritik seiner Lage entsprechen. Die Sache steht heute anders, als noch vor zehn Jahren. Das Kunstwerk, seit lange schon beachtet, gerade weil das Geschrei der Kritik nicht schweigen wollte, steht auf der Schwelle einer Volksachtung, welche die schon heisere Kritik ins Stottern gerathen und ihren Witz verlieren lässt. Dem Publicum, welches das Kunstwerk achten lernt, weil es öfter und freier zu ihm sprechen kann als ehedem, geziemt nicht länger die Achtung vor jenem veralteten Widerspiele im Schattenreiche. Das Publicum, das soll die Spieler dort nur noch beachten, — aber so, wie sie es verdienen; und dafür muss es sie sehen, wie sie sind, nicht wie sie sich den Anschein geben zu sein.

Sie geben sich den Anschein, in jedem Momente allgerechte und allwissende Richter des Grossen zu sein. Sie sind aber in jedem Momente anderen Anscheins und wissen von heute auf morgen nicht mehr, was das Rechte sei, weil sie

es schon gestern nicht wussten, und niemals wissen werden. Oder — wüssten sies, wäre es schlimm für sie; denn wissentlicher Irrthum ist Lüge. In jedem Momente glaubt Publicum achtungsvoll der Kritik auf ihren Anschein, und in jedem Momente wechselt der Anschein seine Farbe. Weil Publicum immer nur den Moment beachtet, achtet es die Kritik; überschaute es die Momente auf Ein Mal, so müsste ihm das Spiel verächtlich werden — oder lächerlich. Denn es ist das Spiel der Satyrn hinter der grossen Tragödie. Heut darf es uns als nichts Anderes mehr gelten; denn am Altar des Dionysos opfert schon ein Volk, und die Tragödie redet von geweihter Höhe laute Worte zu lauschenden Menschenseelen. Da wird der Kothurn der Kritik zum Bocksfuss, und denen der Witz des Soccus vergangen, die werden Gegenstand des Spasses.

So soll das Publicum, heimkehrend von der Tragödie, sie kennen lernen. Wer verhilft ihm dazu?

Es gilt den Zauberspruch anzuwenden, wonach die Zeit zum Raume wird. Was Kritik gesagt vor zwanzig, zehn, vor sechs fetten Jahren ihrer Achtung — und was sie heute noch den mageren Zeiten abzugewinnen sucht, was sie heute sagt vor zwanzig, zehn, vor sechs Minuten — und was sie wiederum heute sagt, im Augenblick, da sies sagt; denn im nächsten sagt sie schon wieder ein Anderes, — was endlich Kritik sagt aus dem Munde jenes lauten Widerers zur Rechten, und dann des Anderen zur Linken, und nun des Dritten, der als der Erste steht in der zweiten Linie, und jenes Vierten tiefer im Schatten, aber auch des Vordermannes, recht in Mitten der Angriffscolonne, und dessen, der Schulter an Schulter ihm kämpft, — — oh, der unendliche Reichthum, beides der Weisheit und der Gerechtigkeit: ihn gilt es mit einem weiten Griffe einzuheimsen, in eine kräftige Garbe zusammenzubinden und aufrecht hinzupflanzen vor aller Augen in denselben Raum, in das Satyrhaus mit der Ueberschrift: „Für und Wider!“

Oder besser: „Für das Wider!“

Denn das „Für“, sofern es nicht für das Kunstwerk selber Eifer und Kräfte verwendet, geht andere Wege, wo vorerst nur Wenige ihm folgen können; und es muss schon zusehen, wie es sich selbst Beachtung verschafft. Aber was wir Leute des Für noch unsererseits für das Wider thun können, nämlich, dass es recht beachtet werde von den Rechten, wie es verdient, ohne dass wir selbst es noch be-

achten sollen: das thut für uns Alle am allerbesten und soll es immer thun, solange „Kritik" noch lebt, solange „Wider" noch zu wittern ist: Wilhelm Tappert, der treffliche Minirer, der alle Satyrn aus ihren Höhlen treibt und hübsch zusammengruppirt zum amüsanten Schlusstableau.

So zieht man das Facit der Kritik von Zeit zu Zeit mit überzeugendstem Effecte; und gewiss, man könnte noch Raum dabei sparen. Die reiche Fülle der Zeitlichkeiten, der kritischen Momente, hat auch auf engerem Boden noch guten Platz. Es bedarf keines Wortes weiter: man hängt die Thatsachen nur tiefer. Wenn Kritik nicht mehr in Tageblatt-Nummern redet, sondern in historisch fixirten Citaten, so ist sie verloren; so „angezogen" „zieht" sie nicht mehr, — sie sinkt dahin und lischt aus, wie die Fackeln der Satyrn am Abend der festlichen Spiele. Begegneten sich die Augurn in den Strassen Roms, dann lachten sie einander ins Gesicht. Wenn man „Kritik" mit sich selbst confrontirt, so erbleicht sie in ihrem Glanze, und die Achtung, deren sie geniesst, verkehrt sich in Gelächter. Das ist die rechte Rückseite unserer Nichtbeachtung, an die sich Kritik geklammert hat: die spiegelt sie wieder in hundert Brechungen, bis in die fernsten Winkel vergessener Weisheitssprüche hinein, und zwischen dem Spiegel und dem Gelächter der Menge steht zuletzt der beachtete Satyr eingeklemmten Schwanzes und kündet bekümmert: „Das Stück ist aus". Citiren, Confrontiren, Fixiren — weiter Nichts: das ist unsere letzte Pflicht gegen die Kritik im Schatten des Grossen — vielmehr gegen das kritikachtende Publicum. So vor das Publicum gestellt, entgeht sie ihrem Schicksal nicht, und wenn das Stück zu Ende geht, dann ruft das Parterre mit herzlicher Befriedigung den Regisseur der Satyrspiele: „Tappert heraus!" —

Das Büchlein „Für und Wider, eine Blumenlese aus den Berichten über die Aufführungen des Bühnenweihfestspieles ‚Parsifal', herausgegeben von Wilhelm Tappert" (Berlin 1882, Verlag von Theodor Barth) ist von national-ökonomischer Bedeutung. Nicht nur unzählige Federn könnten sich die Dinte ersparen, wenn sie den litterarischen Verkehr mit der Kritik beschränkt sein liessen auf solche einfache Zusammenstellung ihrer Leistungen, die schlagender wirkt, als alle Gegengründe des ästhetischen Bewusstseins. Auch das Publicum käme weit besser dabei weg, wenn es sich die aufregende, ärger-

liche und genusszerstörende, irreleitende und geschmackverderbende, jedenfalls zeitraubende Lecture der Journalkritiken vor, zwischen und nach den Kunsterlebnissen selber ruhig schenken möchte, und sich mit der bequemen Orientirung über das glänzende Gesammtergebniss der kritischen Thätigkeit begnügte, welche besonders nach dem selbst genossenen Eindrucke des Kunstwerkes von äusserst erheiterndem, und gar nicht weiter ärgerlichem Effecte sein wird.

Auch hat die Sache noch eine gute Seite — „für“ Uns, die wir die „Kritik“, das kritische „Wider“, wohl in den Augen noch mancher Gläubigen und Hochachtungsvollen allzu schnöde zu behandeln scheinen. Wer von den tiefer gehängten Thatsachen nach dem Princip der modernen Wissenschaft, der Vergleichung, Notiz genommen hat, wird uns ohne Zögern vollstes Recht zusprechen, es mit dem grossen Schattenspiele nicht mehr ernst zu nehmen. Lest Tappert! — Oder sollen euch excerpirte Beispiele erst noch dazu anregen? Es heisst wahrhaftig nicht „Beachtung der Kritik“, wenn wir hierdurch euere Aufmerksamkeit dem neuesten Werke aus dem Gebiete der „vergleichenden Kritikologie“ zuwenden wollen. Nicht wir — ihr sollt sie beachten und nach ihrem Werte schätzen lernen. Darum die Exempel!

„Kritik“ berechnet Alles nach dem Erfolg, daher sie ihn, wo er ihren Wünschen nicht entspricht, so lange als möglich leugnet. „Enttäuscht war das Publikum, enttäuscht waren die Künstler, enttäuscht war der Schöpfer des Werkes“ meldet der noch jugendlich frischere Streiter Kalbeck dem Wiener Publicum in der „Wiener Allg. Ztg.“ über den Erfolg des „Parsifal“. Hr. Hanslick ist älter geworden und gesteht demselben Publicum in der „N. Fr. Pr.“ über denselben „Parsifal“: „Die erste Aufführung hat mit vollem, ungetrübtem Erfolge stattgfunden.“ Für Manche mag dies allerdings mit dem Begriffe der „Enttäuschung“ zusammenfallen. Denselben Wienern trägt der Kritiker der „W. Tribüne“ vor: „Da sehen wir wieder den langweiligen ‚Nibelungen‘-Stil; das Orchester verarbeitet seine Leitmotive und die Sänger declamiren musikalisch dazu“; während der berühmte Hr. Speidel ihnen ganz ehrlich mitteilt: „Die ‚Nibelungen‘ waren recht eigentlich das Ende vom Lied; der ‚Parsifal‘

bringt das Lied, die Melodie, die musikalische Form wieder zu Ehren. Bayreuth ruft diesmal der musikalischen Jugend zu: Kinder, nun ist es aus mit dem Schwärmen ins Blaue hinein, jetzt heisst es wieder Musik machen!" — Dagegen klagt um so lauter Hr. Max Goldstein, dass „das Alter die Kräfte der Menschen schwächt und seine Schwächen stärkt, das R. Wagner nicht mehr der Alte(?!) ist, — dass matter als sonst seine musikalische Phantasie sich aufschwingt" u. s. w. Selbst ein freundlich gesonnener Mann stimmt diesem Verdicte bei und meint, „der Musik fehlt die zündende Kraft". Jener „enttäuschte" Kalbeck aber äussert sich hierüber mit gerechter Vertheilung des „Für und Wider": „An musikalischer Erfindung steht ‚Parsifal' den früheren Werken nach, an sinnlicher Gewalt des Ausdrucks scheint er ihnen überlegen" (man notire sich diese „sinnliche Gewalt" für später!); und Hanslick findet auch W.'s schöpferische Kraft noch immer erstaunlich: „er verfügt noch immer über eine Kraft, um die ihn heute unsere Jüngsten beneiden dürfen". Dazu regte ihn vornehmlich der Eindruck der „Blumenmädchen" an, deren „Chor" er ein „Meisterstück in diesem Genre", Hr. Speidel jedoch: „nicht bedeutend, aber wohlklingend" nennt; während Paul Lindau den Wohllaut geradezu als „berauschend" und von „üppigster Sinnlichkeit durchglüht" empfand. Der moralische College Ehrlich schaudert sich allerdings vor der „überfeinerten Lüsternheit" dieser Scene, „die Niemand vertheidigen dürfe"; wogegen Lackowicz die beruhigende Versicherung abgibt, dass „die „Schranke der Decenz nirgends überschritten wird". In der folgenden grossen Scene zwischen Parsifal und Kundry fand Hanslick die Leidenschaft W.'s wieder erkaltet, er nennt sie geistreich „gekochtes Eis", und setzt damit den 2. Act hinter die erhebenden Wirkungen des 1. und 3. zurück. Ehlert fand im geraden Gegenteile die religiöse Weihe jener Act „erkünstelt", und im zweiten Acte nur kehre dem Componisten die Gluth der „wahren Leidenschaft" wieder. So verschieden sind die Ansichten über die Leidenschaft und drückt sich die Leidenschaft der Ansichten aus. Kalbeck telegraphirte nach der ersten Aufführung der „Wiener Allg. Ztg.": „Alles, was Wagner je zuvor im Gebiete musikalischer Stimmungsmalerei geboten,

bleibt hinter den Wundern des ersten Actes weit zurück"; in der „N. Fr. Pr." las der gläubige Wiener Bürger zur gleichen Zeit: „Eigentlich habe nur der zweite Act eine Wirkung gehabt". Von der Verwandlungsmusik im ersten Acte sagt Hanslick: „Dieses Meisterstück scenischer Kunst wird von der Musik nur stiefmütterlich bedacht"; aber Speidel erklärt: „Diese Verwandlungsmusik ist in der Combination von Motiven das Meisterstück; man hat das lebhafte Gefühl, es müsse irgend etwas Merkwürdiges und Wunderbares in der Welt vorgehen." Zu diesem „Merkwürdigen und Wunderbaren" gehört offenbar auch die allgerechte Kritik, welche z. B. aus dem Munde ihres Berliner Meisters, Frenzel, erklärt: „Dem dritten Acte stehe sie rathlos gegenüber, ihr einziges Gefühl sei Widerwille, die Musik, altersschwach und unfähig, Sinnliches (!) und Kräftiges ungebrochen und characteristisch auszudrücken, werfe sich in die Arme süsslicher Frömmigkeit", — was den ebenbürtigen Wiener Meister, Hanslick, nicht verhindert, denselben Act „den einheitlichsten und stimmungsvollsten" zu nennen, wie auch das „Illustrirte Wiener Extrablatt" in ihm „die grössten musikalischen Schönheiten" findet. Das ist ungefähr so allgemeinverständlich, wie das Urtheil über die Dichtung: „Der formelle Aufbau des Dramas lässt sich als vorzüglich gelungen bezeichnen". „Als dramatische Dichtung ist ‚Parsifal' völlig unhaltbar". „P. ist Wagner's ästhetisch schwächste Operndichtung". „Die Dichtung des ‚Parsifal' ist von sehr geschickter Conception". „Der ‚Parsifal' ist ein hinfälliges Drama, aber ein dankbares Opernlibretto, ein besserer Operntext, als das viergliedrige Buch der ‚Nibelungen'" „An die künstlerische Höhe und Kraft der ‚Nibelungen' reicht das neue Werk auch nicht entfernt heran". In die Autorenrechte an diese überzeugende Gesammtkritik haben sich zu theilen: Gustav Engel, Eduard Hanslick, Josef Schrattenholz, Carl Frenzel.

Seit Moritz Hauptmann beim Anhören der „Tannhäuser"-Ouverture vor mehr als einem Menschenalter zu der Ueberzeugung gekommen war: „Wagner ist kein junger, unerfahrener Mann mehr; wer da noch so ein Ding machen und stechen lassen kann, wie diese Ouverture,

dessen Künstlerberuf scheint Mir sehr wenig entschieden" — seitdem hat Kritik bekanntlich jedes neue Werk des Künstlers für einen erheblichen Rückschritt gegen das vorhergegangene, und so den „Parsifal" auch gegen die „Nibelungen" zu erklären beliebt. Dabei bleibt es nur unerklärlich, wie die heute geschätzten Matadore der Wider-Kritik an dem letzten Werke immer noch so vieles überhaupt Discutirbare herausfinden konnten, nachdem doch der hochverdiente Matador des vorigen Menschenalters jenes, um acht ganze (rückwärts gerechnet) immer bessere Werke höher, also wohl mindestens himmelhoch darüber stehende „Jugendwerk" des damals „schon nicht mehr jungen" Wagner bereits in Grund und Boden als „ganz grässlich, unbegreiflich, ungeschickt, lang und langweilig" verurtheilen musste! Uebrigens ist die Altersschwäche Wagner's auch schon ein alter Witz der Kritik, wie aus folgendem Beispiel hervorgeht, das zum ergötzlichen Schlusse und Extravergnügen aus stiller Vergessenheit hiermit hervorgeholt und im Anschluss an Tappert's Statistik des kritischen Achtungsmaterials für die noch lebenden Beachter der Kritik freundschaftlich „tiefer gehängt" werden soll.

Herr Prof. Dr. H. Fr. Rötscher, genugsam bekannten und geachteten Namens, gab im Jahre 1865, dem Jahre des „Tristan", unter dem Titel „Dramnturgische Blätter", ein „Organ zur Förderung und Hebung der dramatischen Poesie und ihrer Darstellung durch die Schauspielkunst" heraus, in dessen zweitem Hefte ein Herr E. Gerber, meines Wissens: Komiker am königl. Schauspielhause zu Berlin in den sechsziger Jahren, einen Aufsatz über das „Schaugepränge der modernen und antiken Bühne" und hierin u. A. folgende „Kritik" über den „Tristan" und die „Nibelungen" geleistet hat:

Urtheil:

„Dieses funkelnagelneue Schaugepränge dürfte Geschmacklosigkeiten ans Lampenlicht tragen, die Wir höchstens einem Kasperle-Theater verzeihen würden."

Gründe:

„Man braucht nur **die Anmerkungen der Wagner'schen Opern** zu lesen, um Zweck und Ziel

herauszufühlen.“ (Sic!) „In der «Walküre» wird der «schämigste» Vorgang des Lebens nur noch durch den langsam fallenden Vorhang den Blicken entzogen“ (Im Text steht zwar: „der Vorhang fällt schnell“; aber das thut der „Schämigkeit“ der Kritik keinen Eintrag), „wogegen in der Oper «Tristan und Isolde» dieses(?) durch den Liebestrank erzeugte Selbstvergessen in Scene gesetzt und dem mystischen Schleier entrückt wird. Text und Anmerkungen (NB!) nehmen in diesem letzten Werke W.'s einen so schwülstigen Aufschwung(!), dass sie die völlige Erschöpfung des Opernreformators ahnen lassen.“ (Schon 1865! Und er ist doch 1882 noch immer unerschöpflich erschöpft!) „Der dramatisirte Zaubertrank erweckt anfänglich den Glauben, dass durch ihn ein Conflict **vielleicht zwischen Tristan und Isolde** (!) herbeigeführt werden könnte, indem Tristan in seinem Liebesrausche nicht Isolde, sondern die alte Brangäne“ (sic!!) „„minnt““ (Gänsefüsschen diplomatisch genau!) „Wir gehen aber zu weit (!): Der Trank wirkt nur auf Tristan und Isolde.“ (Gott sei gedankt!) „Immerhin! Den Lorgnons wird durch diesen Liebeszauber das prickelndste Schauspiel, das je eine Bühne wagte, geboten.“

Dieser geistvolle Mitarbeiter desjenigen Journals, das vor siebzehn Jahren den spirituellen Anstand und die ästhetische Würde unter den Blättern für dramatische Kunst repräsentiren sollte, beschliesst seine aus der Lectüre der „Anmerkungen“ zu W.'s „Opern“ geschöpfte Kritik des „modernen Schaugepränges“ mit dem goldenen Satze:

„Wir müssen allgemeiner zum Bewusstsein darüber kommen, dass das Theater eine Kunstanstalt ist, dass es nicht des Amüsements wegen da ist.“

Von derselben Meinung durchdrungen, haben wir gelernt, die Kritik nicht mehr beachten zu sollen, sondern in unserer Beziehung zum Kunstwerke unsere Kraft auf die Förderung desjenigen „Theaters“, das eine wahrhaftige „Kunstanstalt“ ist, und auf die Heranbildung eines Publikums zu verwenden, dem die Kunst nicht mehr ein „Amüsement“, wenn auch edleren Genres, bedeutet. Das Amüsement verbleibe Denen, die noch Kritik beachten, wenn sie ihnen in der angegebenen, einzig richtigen und würdigen Weise von dem ge-

schicktesten Nichtbeachter, aber Sammler, Gruppirer und Tieferhänger vorgehalten wird. Ja, bedenke ich, wie im Jahre des „Tristan“ die Interessenten an deutscher Schauspielkunst zum Kunstwerke Wagner's standen, und wie noch heute im Jahre des „Parsifal“ die Schüler Wagner's selbst, die eifrigen Männer des „Für“, gerade seinem Kunstwerke im Theater gegenüber das eigentliche Problem der neuen Schauspielkunst, das seine Werke in die Welt der Bühne geworfen haben, kaum zu ahnen scheinen — dann drängt sich mir um so kräftiger die Empfindung von der Nothwendigkeit auf: die sog. ästhetische „Kritik“, auch im besten Sinne, ruhen zu lassen, um der allein wichtigen Ausbildung des wahren deutschen Styles musikalisch-dramatischer Kunstdarstellung, diesem wirklichen „Kunstwerke der Zukunft“, aus allen Kräften zur immer weiteren und gründlicheren Förderung zu verhelfen; wie es einzig geschehen kann auf des Meisters freier Festspielbühne in Bayreuth.

Bayreuther Arbeit.

Ein Schlusswort.

(1888.)

I.

Die Männer, welche zu der Gesellschaft „Pionier“ in Berlin zusammengetreten sind, haben es für richtig erkannt, bei ihren Bestrebungen für das Culturwohl der Zukunft auch den „Geist von Bayreuth“ zu berücksichtigen. So lässt sich in Kürze jener Inbegriff geistigen Lebens und Wirkens bezeichnen, welcher in R. Wagner Person geworden war und seinen Anhängern zu strenger Reinerhaltung und sorgsamer Pflege hinterlassen worden ist. Jene Männer des „Pionier“ hatten sicherlich den Bayreuther Gedanken erfasst, dass Kunst wohl ein edel-freier Ausdruck vollendeter Cultur oder, wo diese noch nicht vorhanden, ein ahnungsvolles Vorbild und Symbol der zu erstrebenden Cultur bedeute; dass nicht aber in der

Pflege dieser Kunst allein die hohe Menschenpflicht gegen das Culturwerk bereits erfüllt ist. Wohl ist diese Kunst um der möglichsten Reinerhaltung ihres symbolischen Werthes willen vor Allem in einer weltentzogenen Vereinzelung zu hegen. Nicht aber heisst diess, dass auch die von ihrem Geiste wahrhaft ergriffenen Menschen sich vor der Wirklichkeit zurückziehen und in einer Art modernen Eremitismus um das Asyl der Kunst her die Klausen still-seliger Betrachtung sich erbauen sollen. Im Gegentheil! Der Bayreuther Gedanke weist die vom Geiste der Kunst in seiner Reinheit, an seiner Frei- und Weihstatt neu beseelten Menschen gerade hinaus in das Leben, zurück in die Welt. Es fragt sich nur, ob sie thatsächlich ein rechtes Bayreuther Erlebniss an sich erfahren, ob sie gelernt, mit Wagner's Augen zu sehen, ob sie den Geist seiner Weltanschauung als schöpferische Gemüthskraft in ihr eigenes Gemüth tief und voll aufgenommen haben? Ist dies der Fall, dann muss es sie auch zur Bethätigung jenes Geistes inmitten des leidensvollen Lebens der Welt drängen. Sie müssen empfinden (auch wenn es ihnen noch nicht ganz zum Bewusstsein erweckt worden wäre), dass in ihnen aus künstlerischen Wirkungen eine religiöse Macht wieder Leben gewonnen, welche durch moralische Bethätigungen im weiten Kreise des Lebens ausserhalb des Ichs zu vollem Ausdrucke kommen will. Allerdings bleibt dabei Eines von höchster Wichtigkeit. Nicht nur jenem festen künstlerischen Ausgangspunkte muss (abgesehen vom specifisch-künstlerischen Style) die einzige ethische Bedeutung gewahrt werden, welche sein Schöpfer ihm gegeben hat. Auch nicht nur müssen jene unmittelbaren Bayreuther Empfindungen durch eine besondere Lehrthätigkeit zu einem klaren Culturbewusstsein ausgebildet werden. Vornehmlich muss immer wieder von Bayreuth aus dafür ernstlich gesorgt werden, diejenigen „Bayreuther“, welche in die Welt zurückgegangen, vor einem nur allzuleichten Sichverlieren an wandelbare und oberflächliche Tagesinteressen zu behüten. Es muss davor gewarnt werden, die Sache der Cultur und die Lage der Welt leicht zu nehmen, und etwa jedem Erfolge des Augenblicks allzu fest zu vertrauen. Es muss daran erinnert werden, dass nur aus einer tiefen Umwandlung der Gesinung, aus einer (wie wir am besten sagen) „religiös“ gearteten Neubeseelung des menschlichen Gemüthes die wirklich nachhalti-

gen, culturwerthigen Thaten zur gründlichen Besserung geschichtlich altvererbter Mängel und Sünden unserer „Civilisation“ zu erhoffen sind. Manches mag im Einzelnen reformirt werden, und jede solche Reformation wäre stäts als ein gutes Werk mit Freuden zu begrüssen, wie sie fortdauernd von uns anzustreben bleibt. Aber es darf darüber nicht vergessen werden, dass auch die von einer gegenwärtigen Macht etwa äusserlich versicherten reformatorischen Ergebnisse unserer Bestrebungen dennoch zuletzt in der Luft schweben, wenn sie nicht über die Dauer und den Wandel historischer Machtverhältnisse, über Gesetz und Sitte hinaus, von dem lebendigen Grunde einer zur Gemüths-Thatsache gewordenen Weltanschauung getragen werden. Unser Culturwerk ist so wichtig und gross, es ist ein so erhabenes und gewaltiges Ideal, dass seine Verwirklichung, welche für uns zeitliche Menschenwesen die stäte Anstrebung der Verwirklichung bedeutet, wahrhaftig gar nicht ernst genug, gar nicht gründlich genug genommen werden kann. Wir, die wir mit vollem Bewusstsein von unserer Aufgabe einem solchen Werke unser Leben widmen, wir dürfen unsere Augen nicht davor verschliessen, dass seine Wurzeln tief hineinreichen in den Grund der Dinge. Mögen doch gar manche Mitarbeitende in braver Pflichterfüllung auf beschränkter Arbeitsstelle davon nichts ahnen. Aber jene wirklichen „Pioniere“ des grossen Werkes, welche den beseelenden Geist in Wirklichkeit, in Kraft und Thätigkeit umzusetzen haben, sie müssen die Erkenntniss sich gegenwärtig erhalten können, dass ihre Sache eine solche sei, deren innerste Begründung, welche auch ihre Erfüllung verbürgt, *ϑεων εν γουνασι κειται.* Noch nie hat umhin gekonnt, mit den „Göttern“ zu verkehren, wer immer der Menschheit wirklich Hülfe leisten wollte. Dies war die Lehre R. Wagner's. Dieser Lehre eine geistige Bethätigung, ihrem Geiste einen festen Ausgangspunkt zu schaffen, begründete er die „Bayreuther Blätter“, die nun eine zehnjährige Arbeit in dieser Richtung hinter sich haben und in das zweite Jahrzehnt derselben, ungeschwächten und unveränderten Arbeit eingetreten sind. Fassen wir nach Obigem zusammen, was diese „Blätter“ sollen, so mag Folgendes zur Charakterisirung unserer Arbeit genügen. — Ausgehend von der Kunst als Cultur-Symbol, ist der ihr verdankte Geist der Wahrhaftigkeit, Freiheit und Grösse der Empfindungen als eine lebendige Gemüthskraft

zu pflegen und zum vollen Bewusstsein einer Gesittung zu zu erwecken — und zwar diess erstens: mit stäter, nothwendiger Hinweisung auf den Zweck der Bethätigung solchen Geistes in allen Gebieten des wirklichen Lebens als reformatorisch wirksame Kraft zur Heranbildung einer deutschen Cultur im Gegensatz zu einer modernen Civilisation; — zweitens aber: mit ebenso stäter Bewahrung des Bewusstseins von dem unentbehrlichen Grunde einer über allen Zeitwandel und alle Tagesinteressen, über Erfolg und Misserfolg der Einzelbestrebungen hinausreichenden, lebendigen Weltanschauung aus dem göttlichen Wesen des neubeseelten reinmenschlichen Gemüthes. — Indem also auf den religiösen Ernst und metaphysischen Grund der gemeinsamen, auch praktischesten Arbeit immer wieder zurückzuweisen ist, soll alles dieses eben mit der Wucht solchen Ernstes auf das Entschiedenste fort und fort die nöthigen Anregungen geben zur vielseitigen Bethätigung des neuen Geistes im Leben, in den vom Augenblick gebotenen oder von der Zukunft geforderten Hülfeleistungen für die leidende Menschheit Und diese Hülfeleistungen werden zu geschehen haben je nach der Begabung und dem Beruf jedes Einzelnen, der mit dem Bayreuther Gedanken in seiner Seele zur Welt zurückgekehrt ist, um Hand mit anzulegen bei der Verwirklichung des hier nur erst im Symbol und im Geiste dargestellten Ideals. Nur aber, wer überhaupt es nicht ernst meint mit dieser unserer Kulturarbeit, wer ihre Bedeutung nicht versteht, oder wer ihr die Bethätigung im Leben versagt, — nur der hätte das Recht seiner Beschränktheit oder Bosheit, die Bayreuther Anregungen und Begründungen der erhofften reformatorischen Thaten kurzweg als Wortmacherei abzufertigen. In ganz anderem, im deutschen Sinne ist es das Wort, was Bayreuth der Welt giebt. Von der Welt, sofern sie das Wort hört, erwartet es hingegen — im deutschen Sinne – die That. „Die Welt, sofern sie das Wort hört", wird aber sicherlich nicht jene Welt sein, welche bei ihrer Civilisation sich wohl fühlt, auch wenn sie sich in ihrem besonderen Leben noch so wehe fühlte. Sondern es wird die Welt sein, oder sagen wir: das „Volk", die Gemeinschaft all jener echten „Pioniere" der Zukunftscultur, deren beseelender und thatanregender Genius, wenn sie ihn mit vollem Bewusstsein selbst erkennten, sich ihnen als identisch erweisen müsste mit dem „Geist von Bayreuth".

II.

An einer Stelle musste der Ausgangspunkt der Bayreuther Anregungen fixirt werden. R. Wagner hatte selbst diese Stelle bezeichnet: „Bayreuth“, d. h. in künstlerischer Beziehung sein Theater, in geistiger seine „Blätter“. Einer wiederum musste sich diesen Blättern völlig widmen, also das Loos jenes „Eremitismus“ ziehen und es alsdann zur Heranbildung neuer Kräfte für die äussere Mission verwerthen. Dieser Eine war nach dem Zufall seiner Lebenslage und nach der Bestimmung des Meisters ich selber. Nach bestem Wissen und Vermögen habe ich gesucht, die strenge Aufgabe zu erfüllen, wie sie mir in mehrjährigem intimen Umgange gestellt und vorgezeichnet worden ist. Ich hätte dies niemals vermocht ohne die Mithülfe — zunächst des Meisters selbst — dann aber auch der herangezogenen treuen Schüler seiner Lehre. In wenigen, charakteristisch stark unterschiedenen Persönlichkeiten, echten Individualitäten, hat sich die lebendige Wirkung des Bayreuther Geistes bisher noch am Deutlichsten gezeigt. Hier wurden in der That die von Bayreuth ausgegangenen Anregungen durch intensives Verständniss zur Gemüthsthatsache, welche Lebenswandel und Berufsthätigkeit bestimmte. Ich meine „Berufsthätigkeit“ in dem weiteren Sinne einer Bethätigung des Bayreuther Berufes innerhalb der Welt. Als solche berufene Arbeiter nenne ich an dieser Stelle nur die drei Bedeutendsten: Heinrich von Stein, Karl Friedrich Glasenapp, Bernhard Förster. Wer konnte es schwerer in der Welt haben, als diese drei so innig in den Bayreuther Geist eingelebten Menschen? Gewiss hätten Viele den Frieden des freien Asyls in Bayreuth vorgezogen. Sie aber verstanden besser die Lehre, welche dieses Bayreuth ihnen gab. Sie wussten, das Wort musste That werden, und dafür sollten sie friedlos leben in der Welt. Der Eine ging hinaus in jene eigenthümliche und unbayreuthische Welt unserer akademischen Hochschulen. Dort wirkte er auf bewundernswerthe Weise, bis ihn zu früh für sein Werk der Tod im dreissigsten Lebensjahre uns und seinen jugendlichen Schülern entriss. Aber in dieser kurzen Zeit hatte er, wie Keiner, durch That und Wirkung bewiesen, welche Gestalt auch die lehrende Wissenschaft annehmen könne unter dem Einflusse eines neuen Geistes. Er hat uns, wie Keiner, das Vorbild des Bayreuther Philosophen, Aesthetikers,

Lehrers und Dichters in einer adeligen Person gegeben. Heinrich von Stein wird nicht vergessen werden, denn da, wo er gewirkt, hat er wahrhaft, tief und gross gewirkt, und nur solche Wirkungen sind die bleibenden und echten Bayreuther Wirkungen. — Der Zweite bietet uns das rührende Bild des Wagnerianers in der Enge der gewöhnlichen, bürgerlichen Lebensarbeit dar. Er ist zufällig Philolog, daher nun Schulmeister. Er könnte jedem andern bürgerlichen Berufe in der Organisation unserer staatlichen Civilisation angehören: immer bliebe ihm der Charakter des von vornherein an die Regel des Lebens gefesselten Zugehörigen einer ganz anderen Regel, eines ganz anderen Lebens. Diesem seinem schweren Tagesleben hat er es für die Bayreuther Arbeit zunächst abgewonnen, in fernem, undeutsch regiertem Lande mit seinen Rigaer Mitbürgern das würdigste Muster einer grossen localen Vereinigung unter dem Namen des deutschen Meisters zu schaffen und zu erhalten. Und weil er nun einmal ein Mann der Feder und der Bücher geworden, so schuf er auch seiner grösseren, über die Welt verbreiteten Genossenschaft das eigenartige Leispiel einer echt Bayreuther und dabei eminent praktischen Litteratur ausserhalb Bayreuths. Karl Friedrich Glasenapp's „Wagner-Biographie“ und vor Allem sein herrliches, nach seiner Anregung mit Stein verfasstes „Wagner-Lexikon“ nehmen in jener Litteratur, soweit sie ihren Namen verdient, die ersten Stellen ein. — Der Dritte hatte die Philologie wohl auch zum bürgerlichen Broterwerb, die Feder zur litterarischen Lehrthätigkeit benutzt; aber weit darüber hinaus drängte ihn seine energische Natur in den Kampf gegen die herrschenden Schadensmächte der Civilisation, in das nationale Ringen nach einer originalen Cultur. Seine Philologie ward lebendiges Culturbewusstsein, seine Feder ein schneidiges Schwert; und dabei beseelte ihn ganz der grosse Athem des Bayreuther Geistes. Als er sich zuletzt die Erde selbst, um Fuss darauf zu fassen, im Vaterlande verweigert sah, folgte er dem letzten, weitesten Ausblicke des scheidenden Meisters nach dem Horizonte einer fernen Möglichkeit: „Neu-Germania“. Er suchte nicht die Einsamkeit, sondern Gesellen, und mit ihnen die Freiheit, die reine Möglichkeit, von Grund aus in dem jungfräulichen Boden eines fremden Welttheils die Saat einer Cultur zu pflegen, welche so deutsch sei wie der Bayreuther Geist. Eine Realität für das Ideal, das in Bayreuth selbst

Symbol und Gedanke bleiben muss. Wenn Einer den Bayreuther Gedanken in Leben umzusetzen gewagt hat, so ist es Bernhard Förster, der Colonisator in Paraguay.

Nun, das sind drei Gestalten, keine der andern gleich, doch alle drei gleich bedeutsam für die Bayreuther Arbeit in der Welt. Man könnte sagen: der Adelige, der Bürger, der Bauer — dabei ein Jugend lehrender Dichter-Philosoph, ein Vereine gründender philologischer Schriftsteller, ein Länder colonisirender einstiger Antisemitenführer — und alle drei mit derselben Hingebung eines ganzen Lebens: Wagnerianer — „Bayreuther“. Ich glaube, dies Alles recht beachtet, gäbe wohl eine Antwort auf die Frage: „Was ist deutsch?“ — Und musste der Eine früh sterben, der Andere im fremden Lande leben, der Dritte gar seine eigene Welt sich schaffen: darin meldet sich das Tragische, welches auf dem Schicksale der ersten Missionäre jedes Glaubens ruht. Aber dies kann uns nur darin bestärken, dass wir es hier wirklich mit einer Glaubensmacht zu thun haben. Eben in den Schwierigkeiten, ja in der scheinbaren Unmöglichkeit ihrer wirklichen Existenz innerhalb der heutigen Welt ist solchen Männern die religiöse Gewähr gegeben für ihr Kampf- und Arbeitsrecht, gleichwie uns Allen die moralische Pflicht zum unablässigen Anstreben allseitiger Verwirklichung ihres Ideals als reale Cultur der Zukunft. Wir stehen in den allerersten Anfängen. Was sind denn die fünf kurzen Jahre, welche seit dem Tode Wagner's vergangen?! Und schon dürfen wir auf solche Erfolge blicken, auf die zunächst allerwichtigsten Erfolge, welche nicht in erreichten Thatsachen, nicht in vollendeten Werken bestehen, sondern in lebendigen Persönlichkeiten. Thatsachen und Werke brauchen Zeit, aber auch die längste Zeit wird sie nicht zeitigen ohne die wirkenden Personen. Die über die Zeit selbst erhabene Kraft einer idealen Sache bewährt sich an der Fähigkeit, sich in Menschen zu verwirklichen, Charaktere zu beseelen. Auf solche echt Bayreuther Wirkungen darf man mit Stolz und reiner Freude schauen, eben weil in ihnen der Bayreuther Geist nicht nur als Gedanke lebt, sondern als Gesinnung, nicht nur als Arbeit, sondern als Adel. Unsere Kraft ist der Mensch, unsere Wirkung das Leben, unser Ziel die That: und mehr als alle augenblicklichen Leistungen selbst sind es jene eigenartigen Bayreuther Charaktere, welche durch Leben und Tod uns zu diesem Ziele zu führen

verheissen. Es bedarf solcher Charaktere, es bedarf der stärksten und bedeutendsten Individualitäten, um es in der Welt mit dem Ideal im Herzen als erste einzelne Arbeiter an der Kultur der Zukunft auszuhalten. Wohl kann die Arbeit, erst einmal begonnen, dann auch so verteilt werden, dass selbst schwächlichere und beschränktere Individualitäten an ihrer Stelle sich daran betheiligen können, gehalten durch die Führer, denen die Grundlegung der Arbeit gelang. Aber bis jetzt handelte es sich vorerst um eben diese Führer, und wenn es beklagt werden muss, dass ihrer nur Wenige und nur auf wenigen Gebieten sich gezeigt, so wollen wir darauf hinzuweisen nicht versäumen, dass allerdings diejenigen Charaktere, deren solches Werk zunächst bedarf, in unserer Welt noch grosse Seltenheiten sein mussten, und dass es schon ein hohes Glück zu nennen ist, jene wenigen Beispiele echter Bayreuther aufzählen zu können gegenüber der unendlichen Heerschaar des modernen Geistes, — der, wie Wagner zu sagen pflegte: „Juden und Philister". So sei denn jenen Wenigen, Ersten auch die erste Ehre! Nach ihnen ist zu messen, was „Bayreuther" heissen will.

III.

Die Bayreuther Arbeit in Bayreuth selbst konnte sich immer nur auf jene litterarisch vermittelten Anregungen beschränken, deren allmählich durch Persönlichkeiten nach Aussen sich verbreitende Wirkungen in naher Zeit gar nicht zu erwarten waren. Aber erwarten lassen musste man uns diese weiteren Wirkungen doch eben von Aussen. Man durfte nicht etwa einem und demselben einzelnen Arbeiter sowohl die litterarischen Anregungen, die seinem Berufe entsprachen, als auch noch die praktischen Ausführungen auf den verschiedensten Civilisationsgebieten zumuthen. Jene drei angeführten, durch ihre Charaktere besonders bedeutenden Beispiele einer Bayreuther Praxis hätten allerdings zum Wenigsten eine grössere Beachtung und ein besseres Verständnis verdient. Dann würde man auch bereits mehr Versuche einer Nacheiferung auf weiteren Gebieten bemerkt haben. Wohl scheint kaum ein Gebiet an und für sich von dem Bayreuther Ideale so abgelegen, als dasjenige der eigentlichen politischen Praxis moderner Civilisation. Andererseits schreit doch ge-

rade hier auch die dringendste Noth des lebenden Volkes nach Hülfe, und es werden schon manche verwandte Regungen von sozialen Reformversuchen sichtbar, welche bisher nur eben der rechten Kraft des Glaubens, der Sicherheit des Geistes im Volke noch ermangelt. Warum greifen nicht mehr Bayreuther Arbeiter bei diesem wichtigsten Reformwerke mit an? Lassen sie sich abschrecken durch den weiten Abstand des dortigen Wesens und Treibens von dem Ideale, das sie zur Thätigkeit beseelen soll? Das wäre nur ein trauriger Beweis, dass ihr Charakter sich nicht ausgebildet hat an dem grossen Beispiele des Ideals und seines Meisters. Oder erkennen sie nicht die Verwandtschaft zwischen der Noth und dem Hülfedrang dort mit dem Geiste von Bayreuth? Das wäre nur ferner ein trauriger Beweis, wie wenig sie die thatsächlich auch nach dieser Richtung hin versuchten Bayreuther Anregungen verstanden haben. Es ist auch hier beim Bayreuther „Wort“ geblieben. Der Einzige, Bernhard Förster, nahm es so ernst, dass er in kurzer Zeit bis zum Bruche mit der Welt gelangte. Dass er nun in „Neu-Germania“ den Acker baut, das bleibt immer noch das grossartigste Beispiel der Bayreuther Arbeit in diesem Sinne. Seine „Parsifal-Nachklänge“ wurden da wirklich zu einer Thatsache, und die Spatenklänge im südamerikanischen Urwald singen laut: „Der Glaube lebt!“ Aber soll denn Wagner's alleräusserstes Ultimatum bereits im Anfangsanfang unserer Thätigkeit für Alle gelten, deren Muth nicht einmal hinreicht, wie jener Eine es kurzweg zu befolgen? Wollen wir nicht hoffen? Ich bin derselben Meinung wie vor acht Jahren, als ich mein Buch über die socialen und politischen Möglichkeiten schrieb, dass wir noch viel zu thun und viel zu hoffen haben im eigenen Vaterlande, ehe wir verzweifeln dürfen. Jenes eine Beispiel musste allerdings gegeben werden; es war ein charakteristisches Symbol und gehörte in das Gesammtbild deutscher Arbeit. Der Germane ist Colonisator — das ist sein „Nomadenthum“. (Vgl. meine „Urgerman. Spuren“ i. d. „B. Bl.“) Aber nun wollen doch die Anhänger Wagner's — ich meine nicht jene Lohengrin-Schwärmer, die sich nur noch bei den Reden Heinrich des Vogler's etwas langweilen — nun wollen sie doch auch treu im Sinne König Heinrich's helfen, jenes Gesammtbild an seinen leeren Stellen in deutschen Landen auszumalen — mit Rath und That! Ein Buch ist mir vor

mehren Jahren zu Gesicht gekommen, worin ich einigermassen begriffen fand, was ich wiederum einige Jahre zuvor (1879/80) in meinem oben erwähnten Werke „Unsere Zeit und unsere Kunst“ anzuregen versucht: eine ernstliche Mitheranziehung des Wagnerischen Geistes zu dem grossen Culturwerke, welches vornehmlich auch die nothleidenden Gebiete des socialpolitischen Lebens unserer Nation hülfreich zu umspannen hat. In jenem Buche von M. Wirth „Bismarck, Wagner, Rodbertus“ schien mir nur noch kein rechter Zusammenhang sich auszudrücken zwischen den in drei Männern personificirten Gebieten der Politik, der Kunst, der „socialen Frage“. Der grosse Athem des gemeinsamen Culturgeistes war in diesem Falle noch nicht zu jener verschmelzenden Kraft angeschwollen, welche sich nur einem völlig Heimisch-Sein an der religiösen Werdestatt des angestrebten Ideals verdankt. Immerhin war damit doch ein tüchtiger Schritt gethan auf dem von Bayreuth gewiesenen Wege zur Welt. Wenn es auch nur erst eine litterarische Leistung war, so durfte sie damals den Unserigen doch warm empfohlen werden, und kein Geringerer als H. v. Stein hat sie mit der ihm eigenen Bayreuther Bestimmtheit in unsern „Blättern“ angezeigt. Was aber weiter? Jenes Buch blieb eine geistvolle „Lectüre“; mein Vorgänger gar nur ein todtgeschwiegenes Stückchen — „Antisemitismus“. Dergleichen Misserfolge geben uns gründlich Recht. So classificirt eben moderne Bildung die Erscheinung ihres „Büchermarktes“ und raisonnirt hinterher über „Bayreuther Litteratur“. Während dem ging die sociale Reformbewegung in unserer politischen Welt ihre eigenen Wege. Manches, Vereinzeltes konnte dem zähen Elemente unserer parlamentarischen Civilisations-Ordnung durch fürstliche Weisheit abgerungen werden, was wir in Bayreuth selber zuvor als anzustrebende Theile des nationalen Culturwerkes auf socialpolitischem Boden bezeichnet hatten. (Kaiserliche Botschaft, christlicher Socialismus, Colonialpolitik, Volkswirthschaftsrath, mitteleuropäischer Friedensbund u. a. m.) Doch die Noth ist übergross, und immer wieder traf jeder edle Reformversuch der Macht von Oben auf Abgründe der Religionslosigkeit, auf den Mangel an der Macht von Innen: Nationalgefühl und Idealismus. In so widriger Sphäre bleibt jede gute That erst nur Experiment. Ja, sie findet sogar nur schwer „Anklang“, so lange der Wald noch nicht aufgeforstet, aus dem das Echo

schallen kann. Dieser deutsche „Wald“ ist die deutsche „Welt“-Anschauung, und Bayreuth erzieht die „Förster“. Gerade die Unserigen konnten es wohl gelernt haben, dass Idealismus noch lebt, Nationalgefühl noch wurzelt, religiöse Mächte noch walten, sobald man sie glaubt, und sie konnten, indem sie das lernten, auch den Glauben lernen; denn jede Bayreuther Lehre ist Glaubenslehre, und was in ihr wirkt, Glaubenskraft. Dem habe ich in meiner „Religion des Mitleidens“ einen bestimmten Ausdruck zu geben versucht. „Besinnung — Gesinnung — Bethätigung, das sind die Stufen, auf welchen wir vom Kunstwerk aus dahin gelangen, was wir das Leben der Zukunft nennen dürfen.“ (S. 5.) „Treu dem nationalen Ideal, mitleidend für das Ideal der menschlichen Cnltur, und zwar mitleidend in der unermüdlichen Thätigkeit für dieses Ideal, das uns unsere grossen Meister vorgezeichnet haben: das sind die Tugenden der deutschen Jugend, mit deren sinn- und kraftvoller Erziehung sie sich als zugehörig dem Volke der Zukunft erweisen kann.“ (S. 153.) In diese Sätze spannte ich damals mein Geschichts- und Gemüthsbild (1882/83) ein und wartete wiederum auf das Echo von meinem kleinen „Tann“ in der „seligen Oede“. Da war es dann freilich als ein guter Klang zu begrüssen, wie deutsche Männer jene Genossenschaft, den „Pionier“, begründeten, und gleichsam als gegenwirkenden Segen gegen den modernen Fluch einer nur papiernen Existenz den „Bayreuther Geist“ anzurufen für nöthig fanden. Das hiess, wie ich's verstand: „auch wir wollen Gesinnung, Bethätigung, Charaktere“. Doch zwischen alles Gute, was sich draussen regt, drängt sich so leicht der Wirrwarr der Welt! Dann sucht es sich selbst wohl oft da, wo es nicht zu finden, oder übersieht sich, wo es wirklich vorhanden ist. Gilt es nun einer „Zeitfrage“, welche in die Jahrhunderte weist, dann muss man sich auch „Zeit nehmen“, sich mit dem vertraut zu machen, was eben in diesem Zeiten durchdauernden Raume für sie bereits geschehen ist. Dagegen konnte es in der Eile unserer modernen Zeitlosigkeit dahin kommen, dass anscheinend sogar manchem Wohlgesinnten, ja, selbst manchem rechten „Pionier“ das Vorurtheil aus feindlicher Werkstatt anflog: „Bayreuth“ habe eigentlich seine Pflicht versäumt, habe über dem schwärmerischen Cultus des absoluten Ideals die Wirklichkeit und ihre Noth aus den

Augen verloren und sei deshalb wohl gar nicht mehr recht ernst zu nehmen. Nach meinem besten Wissen und Gewissen meine ich, dass Bayreuth gerade es so völlig und gründlich ernst genommen, wie Richard Wagner es dem deutschen Volksgeiste ans Herz gelegt. Es ist nicht seine Schuld, wenn seine Anregungen nicht beachtet wurden oder wenn die Charaktere auf sich warten liessen, die den Muth zeigten, es mit der Bethätigung ebenso ernst zu nehmen. Wer es aber ernst mit dem Culturwerke meint, der halte zusammen und mache sich vertraut mit dem, der an derselben Arbeit steht. In einer so grossen Sache darf keine Kraft verschwendet werden. Alles ist in Betracht zu ziehen, was aus ehrlicher Gesinnung und in rechtem Geiste für das gemeinsame Ideal einmal geleistet worden ist. Wir arbeiten nicht journalistisch für Tagesinteressen, wobei das Morgen vergessen mag, was das Heute gethan. Wie verschieden wir arbeiten, wir sollen eine Gesammtheit bilden, von Einem Geiste beseelt, der über die Zeiten hinaus als unendliche Wahrheit des Guten wirkt. Solch' ein Geist ist's, den wir den „Bayreuther Geist" zu nennen wagen. Die „Bayreuther Arbeit" hat ihn in zehn Jahren rein erhalten und die von ihm ergriffenen Charaktere angeregt, in möglichst vielartiger Beschäftigung die Welt und das Ideal nicht leicht zu nehmen. Wer das *nicht* gethan, nun, der gehört eben nicht zum „Bayreuther Geiste", — der wird kein „Bayreuther Charakter" sein. Das aber müssen wir, die wir mit Recht „Bayreuth" zu vertreten glauben, von all' unsern Glaubensgenossen in der Welt erwarten und erbitten: dass sie, wenn sie mit gerechtem Unwillen gegen manche Erscheinungen sich wenden, welche des Meisters Namen tragen, aber sein Werk nicht thun, auch jene andere Gerechtigkeit niemals vergessen, der Welt gegenüber offen zu bekennen: „Solch' Thun und Treiben ist *nicht* das „Wagnerthum", ist *nicht* die „Bayreuther Arbeit; vielmehr sind dies die *Nicht-Wirkungen* der wahren Anregungen von Bayreuth, das seinerseits nie aufgehört, dagegen und ganz anders — nämlich ‚Wagnerisch' — zu sprechen." — Zum guten Schlusse noch einmal: wer es ernst meint mit der deutschen Kultur, der höre das *Wort* von Bayreuth, aufmerksam und verständig — es lautet nach wie vor nach meinem alten Motto:

„*Das Ende ist die That.*"



Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

